Colecția **Săgetătorul**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
COMPAGNON, ANTOINE
Demonul teoriei / Antoine Compagnon ; trad.: Gabriel Marian și Andrei/Paul Corescu. - Cluj-Napoca: Echinox, 2007
Index
ISBN 978-973-8298-81-1

I. Marian, Gabriel (trad.)
II. Corescu, Andrei Paul (trad.)

82.09

ISBN 978-973-8298-81-1

Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*

ANTOINE COMPAGNON

DEMONUL TEORIEI

Literatură și bun simț

Traducere de
Gabriel Marian și **Andrei-Paul Corescu**

Editura ECHINOX
Cluj, 2007

Această carte a fost editată cu sprijinul oferit de Comunitatea Franceză din Belgia (Communanté Française de Belgique, Ministère de la Communanté Française)

Coperta: **Octavian Bour**

Cules: Traducătorul
Tehnoredactor: Erzsébet Vancea

Apărut: 2007; Bun de tipar: 14 noiembrie 2007
Format: 54×84/16; Coli tipo: 21,5

Editura ECHINOX
400305 Cluj, str. T. Grozăvescu 12
e-mail: echinox@clicknet.ro
www.edituraechinox.ro

INTRODUCERE

Ce-a mai rămas din iubirile de altădată?

Daimonul bietului Socrate nu făcea decât să interzică; al meu e un mare afirmator, al meu e un Daimon al acțiunii, un Daimon al luptei.

Baudelaire, "Să-i batem pe săraci !"

Ca să parodiem o vorbă celebră: „Francezii nu au mintea teoretică". Cel puțin nu au avut-o până la izbucnirea din anii șaizeci și șaptezeci. Teoria literară și-a trăit atunci ora de glorie, ca și cum credința prozelitului i-ar fi permis dintr-odată să recupereze aproape un secol de întârziere într-o străfulgerare. Studiile literare franceze nu cunoscuseră nimic comparabil cu formalismul rus, cercul de la Praga, New Criticism-ul anglo-american, ca să nu mai vorbim de stilistica lui Leo Spitzer sau de topologia lui Ernst Robert Curtius, de antipozitivismul lui Benedetto Croce sau de critica variantelor a lui Gianfranco Contini, de școala de la Geneva și de critica conștiinței, și nici măcar de anti-teorismul deliberat al lui F.R. Leavis și al discipolilor săi de la Cambridge. În Franța nu rămâne de pus în balanță, în fața tuturor acestor mișcări originale și influente ce au ocupat prima jumătate a secolului în Europa și America de Nord, decât « Poetica » lui Valéry, după numele catedrei pe care a ocupat-o la Collège de France (1936) – efemeră disciplină a cărei dezvoltare a fost curând întreruptă de război, apoi de moarte -, și poate mereu enigmaticele *Flori din Tarbes* ale lui Jean Paulhan (1941), tatonând confuz înspre definiția unei retorici generale, non-instrumentale, a limbii, acel „Totul e

retorică" pe care deconstrucția urma să-l redescopere la Nietzsche prin 1968. Manualul lui René Wellek și Austin Warren, *Theory of Literature*, publicat în Statele Unite în 1949, era disponibil în spaniolă, japoneză, italiană, germană, coreeană, portugheză, daneză, sîrbo-croată, greaca modernă, suedeză, ebraică, română, finlandeză și gujarati la sfârșitul anilor șaizeci, dar nu și în franceză, idiom în care nu a văzut lumina tiparului decât în 1971, sub titlul *La Théorie littéraire*, unul din primele din colecția „Poetique" la editura Seuil, și nu a mai ajuns niciodată să fie reeditat în format de buzunar. În 1960, cu puțin înainte să moară, Spitzer explica această întârziere și izolarea franceză prin trei factori: un vechi sentiment de superioritate legat de o tradiție literară și intelectuală continuă și eminentă; spiritul general al studiilor literare, marcat în continuare de pozitivismul științific al secolului XIX în căutarea cauzelor; predominanța practicii școlare a explicației de text, adică a unei descrieri servile a formelor literare care împiedică dezvoltarea unor metode formale mai sofisticate. Aș adăuga pe bună dreptate, dar sunt inseparabile, absența unei lingvistici și a unei filosofii a limbajului comparabile cu cele ce invadaseră universitățile de limbă germană sau engleză, începând de la Gottlob Frege, Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein și Rudolf Carnap, ca și slaba incidență a tradiției hermeneutice, care fusese totuși zdruncinată în Germania de Edmund Husserl și Martin Heidegger, unul după altul.

Apoi lucrurile s-au schimbat rapid – începeau de altfel să se miște în momentul când Spitzer punea acest diagnostic sever – într-atât încât, printr-o curioasă răsturnare care poate da de gândit, teoria franceză s-a regăsit o vreme în avangarda studiilor literare din toată lumea, de parcă până atunci ar fi dat înapoi doar pentru a sări mai bine, dacă nu cumva așa o prăpastie brusc traversată nu i-ar fi permis în fapt să reinventeze roata cu o inocență și o ardoare care au dat iluzia unui pas înainte, în

timpul mirificilor ani șaizeci, care s-au întins de fapt între 1963, sfârșitul războiului din Algeria, și 1973, primul șoc petrolier. Spre 1970 teoria literară era în plină înflorire și exersa o imensă atracție asupra tinerilor din generația mea. Sub diverse apelații – „noua critică", „poetică", „structuralism", „semiologie", „naratologie" – ea strălucea orbitor. Oricine a trăit acei ani feerici nu poate decât să și-i amintească cu nostalgie. Un curent puternic ne purta pe toți. In acele timpuri, imaginea studiilor literare, susținută de teorie, era seducătoare, convingătoare, triumfătoare.

Nu mai e chiar la fel în ziua de azi. Teoria s-a instituționalizat, s-a transformat în metodă, a devenit o mică tehnică pedagogică adesea la fel de aridă ca și explicația de texte căreia i se opunea cu vervă odinioară. Stagnarea pare deja înscrisă în destinul școlar al oricărei teorii. Istoria literară, tânără disciplină ambițioasă și atrăgătoare la sfârșitul secolului XIX, cunoscuse aceeași evoluție tristă, iar noua critică nu i-a scăpat nici ea. După frenezia anilor șaizeci și șaptezeci, când studiile literare franceze le-au ajuns din urmă și chiar depășit pe celelalte pe calea formalismului și a textualității, cercetările teoretice nu au mai cunoscut dezvoltări majore în Franța. Să fie de vină monopolul istoriei literare asupra studiilor franceze, pe care noua critică nu va fi reușit să-l zdruncine în profunzime, ci nu va fi făcut decât să-l mascheze provizoriu? Explicația – îi aparține lui Gérard Genette – pare cam sumară, deoarece noua critică, chiar dacă nu a făcut să cadă zidurile bătrânei Sorbone, s-a implantat solid în Educația națională, mai ales în învățământul liceal. De altfel este probabil chiar ceea ce a făcut-o rigidă. În ziua de azi e imposibil să reușești la vreun concurs de admitere fără să stăpânești subtilele *distinguo* și jargonul naratologiei. Un candidat care nu ar fi în stare să se pronunțe dacă bucata de text pe care o are sub ochi este „homo-„ sau „heterodiegetică", „singulativă" sau „iterativă", cu „focalizare

internă" sau „externă", nu va fi admis, la fel cum mai demult trebuia să deosebeşti un anacolut de o hipalagă şi să ştii data de naştere a lui Montesquieu. Pentru a înţelege singularitatea învăţământului superior şi a cercetării în Franţa, trebuie să revii mereu la dependenţa istorică a universităţii de concursurile de recrutare a profesorilor din învăţământul liceal. E ca şi cum ne-am fi acordat înainte de 1980 doar strictul necesar de teorie pentru a reînnoi pedagogia: puţină poetică şi naratologie pentru a explica versurile şi proza. Noua critică, la fel ca istoria literară a lui Lanson cu câteva generaţii înainte, s-a redus rapid la câteva reţete, trucuri şi secrete pentru a străluci la examene. Elanul teoretic a încremenit deîndată ce i-a furnizat sacrosanctei explicaţii de texte un fel de ştiinţă subalternă.

Teoria în Franţa a fost un foc de paie, însă dorinţa pe care o exprima Roland Barthes în 1969: „Noua critică trebuie să devină foarte rapid un nou îngrăşământ, pentru a putea face şi altceva după aceea" (Barthes, 1971, p. 186) nu pare să se fi împlinit. Teoreticienii anilor şaizeci şi şaptezeci nu şi-au găsit succesori. Barthes însuşi a fost canonizat, ceea ce nu e cel mai bun mijloc de a păstra o operă vie şi activă. Alţii s-au reconvertit şi au trecut la cercetări destul de îndepărtate de primele lor iubiri; unii, cum sunt Tzvetan Todorov sau Genette, s-au orientat în direcţia eticii sau a esteticii. Mulţi au revenit la vechea istorie literară, mai ales prin intermediul redescoperirii manuscriselor, cum o dovedeşte moda criticii zise genetice. Revista *Poétique*, care mai persevereză, publică în mare parte doar exerciţii de epigoni, la fel ca *Littérature*, celălalt organ al post-68-ului, întotdeauna mai eclectică, găzduind marxismul, sociologia şi psihanaliza. Teoria s-a cumințit şi deci nu mai e ce era: mai e prezentă în sensul în care toate secolele literare sunt prezente, şi toate specialităţile se alătură la Universitate, fiecare la locul ei. Ea s-a aşezat, inofensivă, şi îşi aşteaptă studenţii la ora prevăzută, fără alt schimb cu celelalte specialităţi sau cu lumea decât prin intermediul acestor studenţi ce rătăcesc de la o disciplină la alta. Ea nu e mai vie decât celelalte, în sensul în care nu mai e cea care spune de ce şi cum ar trebui studiată literatura, care e pertinenţa, miza actuală a studiilor literare. Or nimic nu a înlocuit-o în acest rol, cum de altfel nici literatura nu prea mai e studiată.

„Teoria va reveni, ca orice lucru, şi îi vom redescoperi problemele în ziua în care ignoranţa va fi mers atât de departe încât nu va mai produce decât plictis." Philippe Sollers anunţa această întoarcere încă din 1980, prefaţând reeditarea *Teoriei de ansamblu*, volum ambiţios publicat în toamna ce i-a urmat lui mai 1968, cu titlul împrumutat din matematici şi reunind semnăturile lui Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva şi tot grupul de la *Tel Quel*, culmea teoriei pe atunci la zenit, cu o urmă uşoară de „terorism intelectual", cum o va recunoaşte ulterior Sollers (Sollers, p. 7). Teoria avea pe atunci vântul la pupă, dădea chef de viaţă. „ A dezvolta teoria pentru a nu fi în întârziere faţă de viaţă", decretase Lenin, iar Louis Althusser se inspira de la el când îşi boteza „Teorie" colecţia pe care o îndruma la editura Maspero. Pierre Macherey şi-a publicat în cadrul ei, în 1966, an far al mişcării structuraliste, *Pentru o teorie a producţiei literare*, lucrare în care atât sensul marxist al teoriei – critică a ideologiei şi exaltare a ştiinţei – cât şi cel formalist – analiză a procedeelor lingvistice – se puneau de acord pe spinarea literaturii. Teoria era critică, şi chiar polemică sau militantă – ca în titlul neliniştitor al cărţii lui Boris Eikhenbaum din 1927, *Literatură, Teorie, Critică, Polemică*, parţial tradusă de Tzvetan Todorov în antologia formaliştilor ruşi, *Teoria literaturii*, pe care a editat-o în 1966 – dar ambiţia ei era de asemenea să fondeze o ştiinţă a literaturii. „Obiectul teoriei, scria Genette în 1972, ar fi nu doar *realul*, ci totalitatea *virtualului* literar" (Genette, p.11). Formalismul şi marxismul erau cei doi stâlpi ai săi pentru a

justifica cercetarea invarianților sau universaliilor literaturii, pentru a considera operele individuale ca opere posibile mai degrabă decât ca opere reale, ca simple exemplificări ale sistemului literar subiacent, mai comode decât operele inactuale, și numai potențiale, pentru a accede la structură.

Dacă teoria ca ambiguitate între marxist și formalism era deja ieșită din modă în 1980, ce să mai spunem azi? Am atins oare un grad suficient de ignoranță și de plictis încât să dorim din nou teoria?

Teorie și bun simț

Pe de altă parte un bilanț, o hartă a teoriei literare sunt ele imaginabile? Si sub ce formă? Nu ar fi oare în principiu un pariu imposibil – cum susținea Paul de Man – dacă „principalul interes teoretic al teoriei literare constă în imposibilitatea definirii ei" (de Man, p. 3)? Teoria nu ar putea așadar să fie concepută decât prin grația unei teorii negative, după chipul acelui Dumnezeu ascuns despre care doar o teologie negativă reușește să vorbească: ar însemna să plasezi ștacheta prea sus, sau să împingi prea departe afinitățile, de altfel reale, între teoria literară și nihilism. Teoria nu poate fi redusă nici la o tehnică, nici la o pedagogie – ea își vinde sufletul în niște vade-mecum cu coperți multicolore expuse în vitrina librăriilor din Cartierul Latin –, dar nu e un motiv pentru a face din ea o metafizică și nici o mistică. Să nu o tratăm ca pe o religie. Teoria literară de altfel nu are decât „un interes teoretic"? Nu, dacă am dreptate să sugerez că ea e de asemenea, poate chiar în mod esențial, critică, opozițională sau polemică.

Deoarece teoria nu mi se pare în principal interesantă și autentică nici prin aspectul său teoretic sau teologic, nici prin aspectul practic sau pedagogic, ci prin lupta înverșunată și

înviorătoare pe care a dus-o împotriva ideilor preconcepute în studiile literare, și prin rezistența la fel de hotărâtă pe care i-au opus-o ideile preconcepute. Ar fi de așteptat probabil de la un bilanț al teoriei literare, după ce ar oferi propria sa definiție, din principiu contestabilă, a literaturii – doar acesta e primul loc comun teoretic: „Ce e literatura?" – și ar omagia apoi rapid teoriile literare antice, medievale și clasice, de la Aristotel până la Batteux, fără să omită un ocol prin poeticile non occidentale, ca el să treacă în revistă diferitele școli ce și-au împărțit atenția teoretică în secolul XX: formalismul rus, structuralismul praghez, *New criticism*-ul american, fenomenologia germană, psihologia genevează, marxismul internațional, structuralismul și poststructuralismul franceze, hermeneutica, psihanaliza, neomarxismul, feminismul etc. Nenumărate manuale există în acest format; ele îi ocupă pe profesori și îi liniștesc pe studenți. Dar pun totodată în lumină un aspect foarte accesoriu al teoriei. O denaturează chiar, sau o pervertesc, deoarece ceea ce o caracterizează într-adevăr este contrariul total al eclectismului, este angajamentul său, *vis polemica* sa, ca și fundăturile în care se repede cu ochii închiși din cauza acestuia. Teoreticienii dau adesea impresia că emit critici de foarte bun simț împotriva pozițiilor susținute de adversari, dar cum aceștia, încurajați de conștiința lor etern împăcată, nu renunță și continuă să peroreze, teoreticienii încep și ei să ridice vocea și își împing propriile teze, sau antiteze, până la absurd, drept care și le demolează ei înșiși în fața rivalilor încântați să li se dea dreptate tocmai de extravaganța poziției adverse. E de ajuns să lași să vorbească un teoretician și să te mulțmești să-l întrerupi din când în când cu un „Mda!" ironic: va ajunge să-și taie creanga de sub picioare chiar sub ochii tăi!

Când am intrat în clasa a 6-a a micului liceu Condorcet, bătrânul nostru profesor de latină-franceză, care era și primar al satului său din Bretania, ne întreba la fiecare text din manual:

„Cum înțelegeți acest pasaj? Ce a vrut să spună autorul? Ce anume e frumos în aceste versuri sau proză? In ce fel e originală viziunea scriitorului? Ce învățătură putem reține de aici?" S-a putut crede o vreme că teoria literară măturase cu totul aceste întrebări sfâșietoare. Dar răspunsurile trec și întrebările rămân. Cee din urmă întotdeauna aproape aceleași. Există întrebări care nu încetează să revină generație după generație. Ele se puneau înainte de teorie, se puneau deja înainte de metoda istoriei literare, și se mai pun iarăși după teorie, practic identice. Într-atât încât te poți întreba dacă există cu adevărat o *istorie* a criticii literare, cum există una a filosofiei sau a lingvisticii, marcată de inventarea unor concepte, cum sunt *cogito*-ul sau complementul. În critică, paradigmele nu mor niciodată, se adaugă unele altora, coexistă mai mult sau mai puțin pacific, și se joacă la nesfârșit cu aceleași noțiuni, noțiuni care aparțin limbajului popular. Acesta e unul din motivele, poate motivul principal, al sentimentului de repetare care te încearcă inevitabil în fața tabloului istoric al criticii literare: nimic nou sub soare. În teorie, se petrece timpul încercând să se curețe de praf termeni de folosință curentă: literatură, autor, intenție, sens, interpretare, reprezentare, conținut, fond, valoare, originalitate, istorie, influență, perioadă, stil etc. E de asemenea ceea ce s-a făcut multă vreme în logică: se extrăgea din limbajul curent o regiune lingvistică înzestrată cu valoare de adevăr. Dar logica a sfârșit prin a se formaliza. Teoria literară nu a reușit să se debaraseze de limbajul obișnuit despre literatură, acela al cititorilor și a al cunoscătorilor. Astfel că, atunci când teoria se îndepărtează, reapar vechile noțiuni, nevătămate. Oare nu ajungem să scăpăm niciodată cu adevărat de ele pentru că ar fi „naturale" sau „de bun simț"? Sau, cum crede de Man, pentru că de fapt nu dorim decât să rezistăm teoriei, pentru că teoria doare, ne rănește iluziile despre limbă și subiectivitate? Ai zice că azi nu mai e aproape nimeni care să fi simțit bătaia de aripă a teoriei, și poate e mai confortabil așa.

Nu mai rămâne deci nimic, sau doar mica pedagogie pe care am descris-o? Nu chiar. În epoca de glorie, în jurul anilor 1970, teoria era un contra-discurs care punea în discuție premisele criticii tradiționale. *Obiectivitate, gust și claritate*, așa rezuma Barthes în *Critică și adevăr*, din 1966, an magic, articolele de credință ale „verosimilului critic" universitar pe care voia să-l înlocuiască cu o „știință a literaturii". Teoria apare atunci când premisele discursului obișnuit despre literatură nu mai sunt acceptate ca fiind de la sine înțelese, când ele sunt puse la îndoială, expuse ca niște construcții istorice, ca niște convenții. La începuturile sale curentul istoriei literare se baza și el pe o teorie, în numele căreia a eliminat din învățământul literar vechea retorică, dar această teorie a fost pierdută din vedere și edulcorată pe măsură ce istoria literară se confunda cu instituția școlară și universitară. Apelul la teorie e prin definiție opozițional dacă nu chiar subversiv și insurecțional, dar fatalitatea teoriei e de a fi transformată în metodă de către instituția academică, de a fi recuperată, cum ziceam. Douăzeci de ani mai târziu, ceea ce uimește, la fel dacă nu chiar mai mult decât conflictul violent dintre istoria și teoria literară, e similitudinea întrebărilor puse de una și de cealaltă la începuturile lor entuziastte, și mai ales aceasta, întotdeauna aceeași: „Ce e literatura?"

Permanență a întrebărilor, contradicție și fragilitate a răspunsurilor: rezultă de aici că e întotdeauna pertinent să pornești din nou de la noțiunile populare pe care teoria a vrut să le anuleze, de la aceleași întrebări care s-au pus din nou de când s-a epuizat teoria, în scopul de a trece din nou prin răspunsurile opoziționale pe care aceasta le-a propus, dar și de a încerca să înțelegem de ce acestea nu au rezolvat odată pentru totdeauna vechile probleme. Poate că teoria, după atâta luptă împotriva hidrei din Lerna, și-a împins argumentele prea departe încât acestea s-au întors împotriva ei? In fiecare an, în fața a noi și noi

studenți, trebuie să pleci de la aceleași figuri ale bunului simț și clișee imposibil de stârpit, de la aceleași enigme sau locuri comune care balizează discursul obișnuit despre literatură. Voi examina câteva din ele, cele mai rezistente, fiindcă în jurul lor se poate construi o prezentare simpatică a teoriei literare în toată vigoarea îndreptățitelor ei mânii, prin prisma felului în care aceasta le-a combătut – în van.

Teoria și practica literaturii

Câteva distincții preliminare sunt indispensabile. În primul rând, cine spune teorie – și fără să fie marxist – presupune o practică, sau o *praxis*, căreia îi face față această teorie, sau din care ea face teorie. Pe străzile Genevei, unele magazine au scris pe firmă: „sală de teorie". Acolo nu se face teoria literaturii, ci e predă codul rutier: teoria e deci codul opus conducerii, codul conducerii. Care e așadar conduita, sau practica, pe care teoria literaturii o codifică, adică mai degrabă o organizează decât o reglementează? Aceasta nu e, pare-se, literatura însăși (sau activitatea literară) – teoria literaturii nu te învață să scrii romane cum te învăța retorica mai demult să vorbești în public și să-ți formezi elocința – ci studiile literare, adică istoria literară și critica literară, sau cercetarea literară.

În acest sens – acela de cod, de didactică, sau mai bine zis de *deontologie* a înseși cercetării literare –, teoria literaturii poate părea o disciplină nouă, în orice caz posterioară nașterii cercetării literare în secolul XIX, cu ocazia reîntemeierii universităților europene, apoi americane, după modelul germanic. Dar dacă termenul e relativ nou, obiectul e destul de vechi.

Se poate spune că Platon și Aristotel făceau teoria literaturii atunci când clasificau genurile literare în *Republica* și *Poetica*, iar modelul teoriei literare rămâne încă și azi pentru noi *Poetica* lui Aristotel. Platon și Aristotel făceau teorie pentru că se interesau de categoriile generale, sau chiar universale, de constantele literare, din spatele operelor particulare: de pildă genurile, formele, modurile, figurile. Dacă se preocupau de opere individuale (*Iliada*, *Oedip rege*) era doar în calitate de ilustrări ale unor categorii generale. A face teorie a literaturii înseamnă a se interesa de literatură în general, dintr-un punct de vedere ce vizează universalul.

Dar Platon și Aristotel nu făceau teoria literaturii în sensul în care practica pe care voiau să o codifice nu erau studiile literare, sau cercetarea literară, ci literatura însăși. Căutau să formuleze gramatici prescriptive ale literaturii, atât de normative încât Platon voia să excludă poeții din Cetate. În sensul actual, teoria literaturii, deși se reclamă de la retorică și de la poetică, și revalorizează tradițiile lor antice și clasice, nu e în principiu normativă.

Descriptivă, teoria literaturii e așadar modernă: ea presupune existența studiilor literare, instaurate în secolul XIX, începând cu romantismul. Ea nu rămâne fără legături cu filosofia literaturii, ca ramură a esteticii, care reflectează la natura și funcțiile artei, la definirea frumosului și a valorii. Dar teoria literaturii nu e totuși filosofia literaturii; ea nu e speculativă, nici abstractă, ci analitică sau topică: obiectul său este discursul, discursurile despre literatură, critica și istoria literare, cărora le chestionează, le problematizează și le organizează practicile. Teoria literaturii nu e nici o poliție a literelor, nici a studiilor literare, ci într-un anume fel epistemologia lor.

În acest sens, nici ea nu e cu adevărat nouă. Lanson, fondatorul istoriei literare franceze la trecerea dintre secolele XIX și XX, spunea deja despre Ernest Renan și de Emile Faguet, criticii literari care l-au precedat – Faguet era contemporanul său la Sorbona, dar Lanson îl considera depășit –

că nu aveau „o teorie literară" (Lanson, p. 1107 şi 1189). Era un fel politicos de a le semnala că în opinia sa erau nişte impresionişti şi impostori, nu ştiau ce făceau, le lipsea rigoarea, spiritul ştiinţific, metoda. Lanson pretindea că el are o teorie, ceea e arată că istoria literară şi teoria nu sunt incompatibile.

Apelul la teorie răspunde în mod necesar unei intenţii polemice, sau opoziţionale (critice, în sensul etimologic al cuvântului): el contrazice, pune la îndoială practica celorlalţi. E util să adăugăm aici un al treila termen pe lângă cele de teorie şi de practică, conform utilizării marxiste, dar nu numai, a acestor noţiuni: e termenul de *ideologie*. Între practică şi teorie ar fi locul ideologiei. O teorie ar spune adevărul despre o practică, ar enunţa condiţiile posibilităţii existenţei sale, pe când o ideologie nu ar face decât să legitimeze această practică printr-o minciună, ar disimula condiţiile sale de a fi. După Lanson, de altfel bine privit de marxişti, rivalii săi nu aveau teorie deoarece nu aveau decât ideologii, adică idei preconcepute.

Astfel teoria reacţionează împotriva practicilor pe care le consideră a-teoretice, sau antiteoretice. Făcând aceasta, ea le transformă adesea în ţapi ispăşitori. Lanson, care, cu filologia şi pozitivismul istoric, credea că deţine o teorie solidă, ataca umanismul tradiţional al adversarilor săi (oameni de cultură, ori de gust, burghezi). Teoria se opune bunului simţ. Mai recent, după încă o rotaţie de spirală, teoria literaturii s-a ridicat în acelaşi timp împotriva pozitivismului din istoria literară (reprezentat de Lanson), şi a simpatiei în critica literară (reprezentată de Faguet), cât şi împotriva combinării frecvente dintre cele două (întâi pozitivismul pentru istoria textului, apoi umanismul pentru interpretarea sa), cum se întâmplă la acei filologi austeri care, după un studiu minuţios ale surselor romanului lui Prévost, trec fără nici o reţinere la discuţii de tejghea despre realitatea psihologică şi adevărul uman al lui Manon, ca şi cum ea ar trăi alături de noi, o fată în carne şi oase.

Să rezumăm: teoria face contrast cu practica studiilor literare, adică critica şi istoria literare, şi ea analizează această practică, sau mai degrabă aceste practici, le descrie, face explicite presupoziţiile lor, într-un cuvânt le critică (a critica înseamnă a separa, a discrimina). Teoria ar fi deci într-o primă aproximare o *critică a criticii* sau o *metacritică* (cum i se opune unui limbaj metalimbajul care vorbeşte despre acest limbaj, iar limbii gramatica ce îi descrie funcţionarea), o reflexivitate literară (o predispoziţie critică, o *self-consciousness* sau o autoreferenţialitate): toate acestea sunt într-adevăr trăsături asociate cu modernitatea, de la Baudelaire şi mai ales de la Mallarmé încoace.

Să exemplificăm de îndată: am folosit o serie de termeni care necesită să fie ei înşişi definiţi, sau mai bine elaboraţi, pentru a face din ei concepte mai solide, pentru a atinge această conştiinţă critică ce însoţeşte teoria – *literatură*, apoi *critică literară* şi *istorie literară*, între care teoria enunţă diferenţe. Să lăsăm literatura pentru capitolul următor şi să le privim mai îndeaproape pe celelalte două.

Teorie, critică, istorie

Prin critică literară înţeleg un discurs despre operele literare care pune accentul pe experienţa lecturii, care descrie, interpretează, evaluează sensul şi efectul pe care operele le au asupra (bunilor) cititori, dar nişte cititori care nu sunt neapărat nici savanţi nici profesionişti. Critica apreciază, judecă; ea procedează prin simpatie (sau antipatie), prin identificare şi proiecţie: locul său ideal este salonul, iar un avatar al acestuia e presa şi nu universitatea; forma sa primă e conversaţia.

Prin istorie literară înţeleg, pe de altă parte, un discurs care insistă asupra factorilor exteriori experienţei lecturii, de

exemplu asupra conceperii sau transmiterii operelor, sau asupra altor elemente care în general nu-l interesează pe nespecialist. Istoria literară este disciplina academică apărută în cursul secolului XIX, mai cunoscută în alte părţi sub numele de filologie, *scholarship*, *Wissenschaft*, sau cercetare.

Uneori critica şi istoria literare sunt opuse ca un demers intrinsec şi un demers extrinsec: critica se preocupă de text, istoria de context. Lanson spunea că ajungi să faci istorie literară deîndată ce priveşti numele autorului pe copertă, deîndată ce îi dai textului un minim context. Critica literară enunţă propoziţii de tipul: „A e mai frumos decât B", în timp ce istoria literară afirmă „C derivă din D". Prima vizează o evaluare a textului, a doua o explicare a acestuia.

Teoria literaturii cere ca presupoziţiile acestor afirmaţii să fie făcute explicite. Ce anume numiţi literatură? Care vă sunt criteriile de valoare? le va spune ea criticilor, pentru că totul decurge bine între cititori care împărtăşesc aceleaşi norme şi care se înţeleg cu jumătăţi de cuvinte; în caz contrar critica (conversaţia) devine rapid un dialog de surzi. Nu este vorba aici de a reconcilia abordări diferite, ci de a înţelege de ce anume sunt ele diferite.

Ce anume numiţi literatură? Cum daţi seamă de proprietăţile ei deosebite sau de valoarea ei deosebită? le va spune teoria istoricilor. Odată recunoscut faptul că textele literare au trăsături distinctive, le tratezi că pe nişte documente istorice căutându-le cauzele factuale: viaţa autorului, cadrul social şi cultural, intenţiile atestate, sursele. Paradoxul sare în ochi imediat: încerci să explici prin context un obiect care te interesează tocmai pentru că scapă acestui context şi îi supravieţuieşte.

Teoria protestează întotdeauna contra implicitului: ea e ca musca la arat, acel *protervus* (protestant) al vechii scolastici. Ea cere socoteli, şi nu îşi asumă părerea lui Proust din *Timpul regăsit*, cel puţin în ceea ce priveşte studiile literare: „o operă

în care sunt teorii e ca un obiect pe care ai lăsat eticheta cu preţul" (Proust, p. 461). Teoria vrea să cunoască preţul. Ea nu e nicidecum abstractă; doar pune întrebări, acele întrebări de care istoricii şi criticii dau şi ei tot timpul în textele particulare, dar ale căror răspunsuri le consideră ca de la sine înţelese. Teoria reaminteşte că aceste chestiuni sunt problematice, că se pot soluţiona în diverse feluri: e relativistă.

Teorie sau teorii

Am folosit până acum cuvântul *teorie* la singular, ca şi cum nu ar exista decât una. Or toată lumea a auzit vorbindu-se de *teorii literare*, teoria Domnului Cutare, teoria Doamnei Cutare. Aşa încât teoria, sau teoriile, ar fi mai degrabă un fel de doctrine sau dogme critice, ori ideologii. Sunt tot atâtea teorii câţi teoreticieni, la fel ca în domeniile în care experimentarea e greu practicabilă. Teoria nu ar fi deci la fel ca algebra sau geometria: profesorul de teorie îşi predă teoria, care îi permite, asemenea lui Lanson, să pretindă că ceilalţi nu au una. Voi fi întrebat: Care e teoria dumneavoastră? Voi răspunde: Niciuna. Şi tocmai asta sperie lumea cel mai tare: ar prefera să ştie care mi-e doctrina, credinţa care ar trebui să fie însuşită pe durata acestei cărţi. Fiţi liniştiţi, sau şi mai neliniştiţi. Nu am vreo credinţă – acel *protervus* e dincolo de credinţă şi lege, e eternul avocat al diavolului sau diavolul în persoană: *Forse tu non pensavi ch'io löico fossi*! cum îl face să spună Dante, „poate nu te gândeai că sunt logician" (*Infernul*, cântul XXVI, v. 122-123) – fără doctrină, decât aceea a îndoielii hiperbolice în faţa oricărui discurs despre literatură. Teoria literaturii o văd ca o atitudine analitică şi aporetică, o iniţiere sceptică (critică), un punct de vedere metacritic ce

încearcă să interogheze, să discute presupozițiile tuturor practicilor critice (în sens larg), un perpetuu: „Ce știu eu?"

Există desigur teorii particulare, opuse, divergente, conflictuale – domeniul e, cum ziceam, polemic – dar nu vom adera la una sau alta din teorii, ci vom reflecta în mod analitic și sceptic asupra literaturii, asupra studiilor literare, adică asupra oricărui discurs – critic, istoric, teoretic – despre literatură. Vom încerca să ne deșteptăm. Teoria literaturii e o inițiere în depășirea naivității. „In materie de critică literară, scria Julien Gracq, toate cuvintele care comandă categorii sunt niște capcane" (Gracq, p. 174).

Teoria literaturii sau teorie literară

O ultimă mică distincție preliminară: am vorbit în ultimele paragrafe de *teorie a literaturii*, și nu de *teorie literară*. Această distincție are vreo pertinență? De exemplu pe modelul celei dintre istorie a literaturii și istorie literară (sinteza *versus* analiza, un tablou al literaturii în opoziție cu disciplina filologică, cum e manualul lui Lanson, *Istorie a literaturii franceze*, din 1895, față de *Revista de istorie literară a Franței*, fondată în 1894)? Teoria literaturii, ca în manualul lui Wellek și Warren care poartă acest titlu în engleză, *Theory of Literature* (1949), este în general înțeleasă ca o ramură a domeniului literaturii generale și comparate: ea desemnează reflecția asupra condițiilor literaturii, a criticii literare și a istoriei literare; este critica criticii sau metacritica.

Teoria literară e mai opozițională și se prezintă mai degrabă ca o critică a ideologiei, inclusiv cea a teoriei literaturii: ea e cea care spune că avem întotdeauna o teorie și că, dacă ajungem să credem că nu avem una e pentru că depindem de teoria dominantă a locului și a momentului. Teoria literară se identifică de asemenea cu formalismul, încă de la formaliștii ruși de la începutul secolului XX, marcați într-adevăr de marxism. Cum o reamintea de Man, teoria literară apare atunci când abordarea textelor nu mai e fondată pe considerente non lingvistice, de exemplu istorice sau estetice, când obiectul discuției nu mai e sensul sau valoarea, ci modalitățile de producere a sensului sau a valorii (de Man, p. 7). Aceste două descrieri ale teoriei literare (critică a ideologiei, analiză lingvistică) se întăresc una pe alta, deoarece critica ideologiei e o denunțare a iluziei lingvistice (a ideii că limba și literatura sunt de la sine înțelese): teoria literară expune codul și convenția acolo unde a-teoria postula natura.

Din nefericire, această distincție (teorie a literaturii *versus* teorie literară), clară în engleză de exemplu, a fost obliterată în franceză: cartea lui Wellek și Warren, *Theory of literature*, a fost tradusă – târziu, cum ziceam – sub titlul *La Théorie littéraire* în 1971, pe când antologia formaliștilor ruși de Tzvetan Todorov fusese publicată câțiva ani înainte, la același editor, sub titlul *Théorie de la littérature* (1966). Trebuie corectat acest chiasm pentru a mai putea pricepe ceva.

Cum s-a înțeles deja, împrumut (câte ceva) de la ambele tradiții. De la teoria literaturii: reflecția asupra noțiunilor generale, principiilor, criteriilor; de la teoria literară: critica bunului simț literar și referirea la formalism. Nu e vorba așadar de a propune rețete. Teoria nu este metoda, tehnica, bucătăria. Din contră, scopul e acela de a deveni bănuitor în privința tuturor rețetelor, de a le lăsa de-o parte prin reflecție. Deci intenția mea nu e nicidecum de a facilita lucrurile, ci de a spori vigilența, îndoiala, scepticismul, într-un cuvânt: spiritul critic sau ironic. Teoria e o școală a ironiei.

Literatura redusă la elementele sale

Care ar fi marile noțiuni pe care să ne exercităm sau să ne ascuțim spiritul critic? Raporturile dintre teorie și bunul simț sunt prin firea lor conflictuale. Astfel încât tocmai discursul obișnuit despre literatură, prin faptul că-i indică ținte teoriei, ne permite cel mai bine să o punem la încercare. Numai că orice discurs despre literatură, orice studiu literar poate fi supus câtorva mari întrebări de fond, adică unui examen al presupozițiilor sale în ce privește un număr redus de noțiuni fundamentale. Orice discurs despre literatură ia poziție, cel mai adesea implicit, dar uneori explicit, în raport cu aceste întrebări, al căror ansamblu definește o anume idee despre literatură:

> Ce este literatura?
> Care este relația dintre literatură și autor?
> Care este relția dintre literatură și realitate?
> Care estre relația dintre literatură și cititor?
> Care este relația dintre literatură și limbaj?

Când vorbesc despre o carte, emit în mod necesar anumite ipoteze despre aceste definiții. Cinci elemente sunt indispensabile pentru a putea vorbi de literatură: un *autor*, o *carte*, un *cititor*, o *limbă* și un *referent*.

La care aș adăuga două întrebări care nu se situează cu adevărat la același nivel și care privesc tocmai *istoria* și *critica*: ce ipoteze emitem asupra schimbării, mișcării, evoluției literare? sau pe de altă parte: cum înțelegem tradiția, atât sub aspectul ei dinamic (istoria) cât și sub cel static (valoarea)?

Aceste șapte întrebări desemnează subiectele capitolelor cărții mele – *literatura, autorul, lumea, cititorul, stilul, istoria* și *valoarea* –, cărora le-am dat titluri ce țin de bunul simț, deoarece tocmai eterna luptă dintre teorie și bunul simț îi dă un sens teoriei. Oricine deschide o carte are aceste noțiuni în minte.

Reformulate ceva mai teoretic, primele patru titluri ar putea fi următoarele: *literaritate, intenție, reprezentare, receptare*. Pentru ultimele trei – *stil, istorie, valoare* – nu pare necesar să distingem felul de exprimare al amatorilor de cel al profesioniștilor: și unii și ceilalți recurg la aceleași cuvinte.

Pentru fiecare din întrebări aș vrea să arăt varietatea de răspunsuri posibile, nu atât mulțimea celor care au fost date în cursul istoriei, cât cele care ar putea fi date azi: proiectul nu vizează o istorie a criticii, nici un tablou al doctrinelor literare. Teoria literaturii este o lecție de relativism, nu de pluralism: altfel spus, mai multe răspunsuri sunt posibile, nu composibile, acceptabile, nu compatibile; în loc să se adune într-o viziune totală și mai completă, ele se exclud reciproc deoarece nu numesc literatură, nu califică drept literar același lucru; ele nu iau în considerare diferite aspecte ale aceluiași obiect ci obiecte diferite. Vechi sau modern, sincronie sau diacronie, intrinsec sau extrinsec: nu orice e posibil în același timp. În cercetarea literară, „mai mult înseamnă mai puțin", astfel încât trebuie să alegem. De altfel, dacă iubesc literatura, am ales deja. Deciziile mele literare țin de norme extraliterare – etice, existențiale – care domină celelalte aspecte ale vieții mele.

Pe de altă parte, aceste șapte întrebări despre literatură nu sunt independente. Ele formează un sistem. Altfel spus, răspunsul pe care îl dau la una din ele restrânge opțiunile care îmi rămân deschise pentru a răspunde la celelalte: de exemplu, dacă pun accentul pe rolul autorului, e de presupus că nu-i acord aceeași importanță limbii; dacă insist pe literaritate, voi minimiza rolul cititorului; dacă subliniez determinarea istorică, voi diminua contribuția geniului etc. Acest ansamblu de alegeri este solidar. De aceea orice întrebare poate constitui o intrare satisfăcătoare în sistemul lor, și le-ar mobiliza pe toate celelalte. Una singură, de exemplu intenția, ar fi suficientă poate pentru a le trata pe toate.

Iată şi motivul pentru care ordinea analizării lor este în fond indiferentă: am putea trage o carte la întâmplare şi am urma calea deschisă de aceasta. Am ales să le parcurg bazându-mă pe o ierarhie ce corespunde şi ea bunului simţ, care, în ce priveşte literatura, se gândeşte la autor înainte de cititor, şi la materie înainte de manieră.

Toate locurile teoriei vor fi vizitate în acest fel, în afară poate de gen (despre care va fi vorba pe scurt referitor la receptare), dar numai pentru că genul nu a fost o cauză celebră a teoriei literare în anii şaizeci. Genul e o generalitate, medierea cea mai evidentă dintre opera individuală şi literatură. Or, pe de o parte, teoria se fereşte de evidenţe, pe de alta ţinteşte universaliile.

Această listă are întrucâtva aerul unei provocări, fiindcă e pur şi simplu cea a coşmarurilor teoriei literare, a morilor de vânt împotrivă cărora aceasta s-a istovit făurind concepte sănătoase. Fără supărare ! A număra inamicii teoriei mi se pare cel mai bun, singurul mijloc, în orice caz cel mai economic, de a o descrie cu fidelitate, de a-i retrasa paşii, de a-i sublinia energia, de a-i da viaţă, la fel cum rămâne indispensabil, după mai mult de un veac, să descrii arta modernă prin convenţiile pe care ea le-a negat.

In fine, e posibil să fim aduşi la concluzia că acest „câmp literar", în ciuda diferenţelor de poziţii şi de opinii adesea exacerbate, dincolo de certurile interminabile care îl animă, se bazează pe un ansamblu de presupuneri şi de credinţe împărtăşite de toată lumea. Pierre Bourdieu considera că:

> Luările de poziţie asupra artei şi literaturii [...] se organizează în cupluri de opoziţii, adesea moştenite de la un trecut al polemicii, şi concepute ca antinomii de nedepăşit, ca alternative absolute, în termeni de totul sau nimic, care structurează gândirea, dar o şi închid într-o serie de false dileme (Bourdieu, p. 272).

Va trebui să dezamorsăm aceste false perspective, aceste contradicţii-capcane, aceste paradoxuri fatale care sfâşie studiile literare, să rezistăm dilemei intimidante teorie sau bun simţ, totul sau nimic, pentru că adevărul este întotdeauna undeva la mijloc.

1

Literatura

Studiile literare vorbesc despre literatură în toate felurile. Totuşi, am putea să cădem de acord asupra unui fapt: în fața oricărui studiu literar, oricare ar fi intenția sa, prima întrebare de minimă teorie ce trebuie pusă este cea a definiției pe care acesta o dă (sau nu) despre obiectul său, textul literar. Ce anume face ca acest studiu să fie *literar*? Sau cum defineşte el calitățile *literare* ale textului *literar*? Intr-un cuvânt, ce este pentru el, explicit sau implicit, literatura?

Bine înțeles, această primă întrebare nu e independentă de cele care urmează. Vom cere socoteală pentru şase alți termeni sau noțiuni, ori, mai exact, asupra relației dintre textul literar şi aceste şase noțiuni: *intenția*, *realitatea*, *receptarea*, *limba*, *istoria* şi *valoarea*. Aceste şase întrebări ar putea fi deci reformulate adăugându-i fiecăreia adjectivul *literar*, care din nefericire le complică mai mult în loc să le simplifice:

Ce este intenția literară?
Ce este realitatea literară?
Ce este receptarea literară?
Ce este limba literară?
Ce este istoria literară?
Ce este valoarea literară?

Or adjectivul *literar*, ca şi substantivul *literatură* sunt folosite cel mai adesea ca şi cum nu ar pune nici o problemă, ca şi cum toată lumea ar fi de acord, ca şi cum ar exista un consens despre ce anume este literar şi ce nu este. Aristotel observa deja,

în punctul de plecare al *Poeticii* sale, că nu exista un termen generic pentru a desemna în acelaşi timp dialogurile socratice, textele în proză şi versul: „Artei care se foloseşte numai de limbajul în poză, sau de versuri [...] nu i s-a dat până acum un nume" (1447a28-b9). Avem numele şi avem lucrul. Numele *literatură* este fără îndoială nou (datează de la începutul secolului XIX; înainte *literatură*, conform etimologiei, erau inscripţiile, scrierea, erudiţia sau cunoaşterea literelor, cum se mai zice încă uneori: „să ai carte"), dar nu a rezolvat enigma, cum o dovedeşte existenţa a numeroase texte intitulate *Ce este arta?* (Tolstoi, 1898), „Ce este poezia?" (Jakobson, 1933-1934), *Ce este literatura?* (Charles du Bos, 1938; Jean-Paul Sartre, 1947); Barthes renunţase chiar la o definiţie pentru a se mulţumi cu această butadă: „Literatura este ceea ce se predă, atât şi nimic mai mult" (Barthes, 1971, p. 170). Era o frumoasă tautologie. Dar putem spune şi altceva decât „literatura e literatura", adică „literatura e ceea ce se numeşte aici şi acum literatură"? Filosoful Nelson Goodman (1977) propunea să înlocuim întrebarea „Ce este arta?" (*What is art?*) prin întrebarea „Când este artă?" (*When is art?*). Nu ar trebui oare să procedăm la fel şi cu literatura? In definitiv există destule limbi în care termenul literatură e intraductibil, în care nu există un cuvânt echivalent.

Ce este acest concept, această categorie, acest obiect? Care este „diferenţa sa specifică"? Care e natura sa? Care e funcţia sa? Care e extensia sa? Care e cuprinderea sa? E necesar să definim literatura pentru a defini studiile literare, însă nu revine orice definiţie a literaturii la enunţul unei norme extra-literare? În librăriile britanice, găsim pe de o parte raionul Literatură şi pe de alta raionul Ficţiune, pe de o parte cărţile pentru şcoală şi pe de alta cele pentru divertisment, ca şi cum *Literatura* ar fi

ficţiunea plictisitoare, iar *Ficţiunea* ar fi literatura amuzantă. Putem oare depăşi această clasificare comercială şi practică?

Aporia rezultă fără îndoială din contradicţia dintre două puncte de vedere posibile, şi la fel de legitime şi unul şi celălalt: un punct de vedere *contextual* (istoric, psihologic, sociologic, instituţional) şi unul *textual* (lingvistic). Literatura, sau studiul literar, sunt întotdeauna prinse ca într-un sandwich între o abordare istorică în sens larg (textul văzut ca document), şi o abordare lingvistică (textul văzut ca fapt de limbă, literatura ca artă a limbajului), care sunt ireconciliabile. În anii şaizeci, o nouă ceartă a anticilor cu modernii a trezit vechiul război de tranşee între partizanii unei definiţii *externe* şi cei ai unei definiţii *interne* a literaturii, fiecare din ele acceptabilă dar amândouă limitate. Genette, care consideră „idioată" întrebarea „Ce e literatura?" – şi e într-adevăr prost pusă –, a sugerat totuşi să distingem două regimuri literare complementare, un regim *constitutiv*, garantat de convenţii, deci închis – un sonet, un roman aparţin de drept literaturii, chiar dacă nimeni nu le mai citeşte –, şi un regim *condiţional*, deci deschis, care ţine de o apreciere revocabilă –; includerea în literatură a *Cugetărilor* pascaliene sau a *Vrăjitoarei* lui Michelet se va face în funcţie de indivizi şi de epoci (Genette, 1991, p. 11).

Să descriem literatura pe rând din punctul de vedere al *extensiei* şi al *cuprinderii*, apoi din cel al *funcţiei* şi al *formei*, apoi din cel al *formei conţinutului* şi al *formei expresiei*. Să avansăm prin divizare, urmând metoda familiară a dihotomiei platonice, dar fără să ne facem prea multe iluzii despre sorţii de izbândă. Dat fiind că întrebarea „Ce e literatura?" este insolubilă în această formă, acest prim capitol al cărţii va fi cel mai scurt, iar toate celelalte capitolele vor continua căutarea unei definiţii satisfăcătoare a literaturii.

În sensul cel mai larg, literatura e tot ceea ce se imprimă (sau chiar scrie), toate cărțile ce se găsesc într-o bibliotecă (inclusiv ceea ce numim literatură orală, de acum consemnată). Această accepție corespunde noțiunii clasice de „belles-lettres", care cuprindeau tot ceea ce puteau să producă retorica și poetica, nu doar ficțiunea dar și istoria, filosofia, știința, ba chiar și toată elocința. Dar considerată în acest sens, ca echivalentă a culturii, în sensul pe care acest cuvânt l-a luat începând cu secolul XIX, literatura își pierde „specificitatea": îi e refuzată calitatea sa propriu-zis literară. Pe de altă parte filologia secolului XIX avea într-adevăr ambiția de a fi studiul întregii culturi, pentru care literatura, în sensul cel mai restrâns, era mărturia cea mai accesibilă. În ansamblul organic constituit, conform filologiei, de limbă, literatură și cultură, unitate identificată cu spiritul unei națiuni, sau al unei rase, în sens filologic, nu biologic al termenului, literatura trona în centru, iar studiul literaturii era calea regală spre înțelegerea unei națiuni, pe care geniile nu doar că o percepuseră mai clar, dar căreia îi și făuriseră spiritul.

În sens restrâns, literatura (frontiera dintre literar și non-literar) variază considerabil în funcție de epoci și de culturi. Separată sau extrasă din „belles-lettres", literatura occidentală, în accepția modernă, apare în secolul XIX, odată cu prăbușirea sistemului tradițional al genurilor poetice, perpetuat încă de la Aristotel. Pentru acesta, arta poetică – arta acelui lucru fără nume pe care îl descria în *Poetica* – cuprindea în esență genul *epic* și genul *dramatic*, excluzând însă genul *liric*, care nu era fictiv sau imitativ, deoarece poetul se exprima pe sine la persoana întâi, drept care a fost considerat multă vreme un gen minor. Epopeea și drama constituiau încă marile genuri ale vârstei clasice, adică narațiunea și reprezentarea, sau cele două moduri majore ale poeziei, înțeleasă ca ficțiune sau imitație (Genette, 1979; Combe). Până atunci, literatura în sens strict (arta poetică), însemna versul. Dar o deplasare capitală a avut loc în cursul secolului XIX, în timp ce aceste două mari genuri, narațiunea și drama, abandonau tot mai des versul pentru a adopta proza. Și curând, sub numele de poezie nu mai a mai fost cunoscut decât, ironie a istoriei, genul pe care Aristotel îl excludea din poetică, anume poezia lirică, ce își lua revanșa și devenea sinonimă cu întreaga poezie. Din acel moment literatura a început să însemne *romanul*, *teatrul* și *poezia*, reluând triada post-aristoteliciană a genurilor epic, dramatic și liric, însă primele două se identificau de acum cu proza, și doar al treilea cu versul, până când versul liber și poemul în proză au dizolvat și mai mult vechiul sistem al genurilor.

Sensul modern al literaturii (roman, teatru și poezie) este inseparabil de romantism, adică de afirmarea relativității istorice și geografice a gustului, în opoziție cu doctrina clasică a eternității și universalității canonului estetic. Restrânsă la proza romanescă și dramatică, și la poezia lirică, literatura e pe e altă parte concepută în relația sa cu națiunea și cu istoria ei. Literatura,sau mai degrabă literaturile, sunt înainte de toate naționale.

În sens și mai restrâns: literatura e constituită din marii scriitori. Noțiunea e tot romantică: Thomas Carlyle vedea în ei eroii lumii moderne. În canonul clasic era vorba de opere model, destinate imitării în mod fecund; panteonul modern e constituit din scriitori care sunt cea mai bună întrupare a spiritului națiunii. Se trece astfel de la o definiție a literaturii din punct de vedere al scriitorilor (operele de imitat) la o definiție a literaturii din punctul de vedere al profesorilor (oamenii demni de admirație). Anumite romane, drame sau poeme aparțin literaturii pentru că au fost scrise de mari scriitori, cu următorul corolar ironic: tot ceea ce e scris de mari scriitori aparține literaturii, inclusiv corespondența și listele de cumpărături de care se

interesează profesorii. Altă tautologie: literatura e tot ceea ce scriu scriitorii.

Voi reveni în ultimul capitol asupra valorii sau ierarhiei literare, asupra canonului ca patrimoniu al unei națiuni. Să remarcăm pentru moment doar acest paradox: canonul e compus dintr-un ansamblu de opere apreciate în același timp pentru unicitatea formei lor *dar și* pentru universalitatea (cel puțin la scară națională) conținutului lor; marea operă are simultan reputația de a fi unică și universală. Criteriul (romantic) al relativității istorice este contracarat imediat de voința de unitate națională. De unde și butada ironică a lui Barthes: „Literatura este ceea ce se predă", o variație asupra falsei etimologii consacrată de obișnuință: „Clasicii sunt ceea ce se citește în clasă."

Bine înțeles, a identifica literatura cu valoarea literară (marii scriitori) înseamnă în același timp (în fapt și în principiu) să negi valoarea celorlalte romane, drame și poeme, și în sens mai general al altor genuri de versuri și proză. Orice judecată de valoare se bazează pe constatarea unei excluderi. A spune că un anume text este literar înseamnă întotdeauna a subînțelege că un anume altul nu e literar. Îngustarea instituțională a literaturii în secolul XIX ignoră faptul că, pentru cel ce citește, ceea ce citește este întotdeauna literatură, fie că e Proust sau un foto-roman, și neglijează complexitatea nivelurilor literaturii (cum există și niveluri ale limbii) într-o societate. Literatura, în sens restrâns, ar fi doar literatura savantă, nu și literatura populară (deci acea *Fiction* din librăriile britanice).

Pe de altă parte canonul marilor scriitori nu e nici el stabil, ci cunoaște intrări (și ieșiri): poezia barocă, Sade, Lautréamont, romancierii secolului XVIII sunt bune exemple de redescoperiri care au modificat felul cum definim literatura. După T.S. Eliot,

care raționa ca un structuralist în articolul său despre „Tradiție și talent individual" (1919), un nou scriitor răstoarnă tot peisajul literaturii, ansamblul sistemului, ierarhiile și filiațiile sale:

> Monumentele existente formează între ele o ordine ideală, care e modificată de introducerea noii (cu adevărat noii) opere de artă printre ele. Ordinea existentă este completă înainte de apariția noii opere; pentru ca ordinea să persiste după intervenția noutății, ansamblul ordinii existente trebuie să fie alterat, chiar și puțin; astfel relațiile, proporțiile, valorile tuturor operelor de artă în raport cu ansamblul sunt reajustate (Eliot, p.38).

Tradiția literară este sistemul sincronic al textelor literare, sistem mereu în mișcare, ce se recompune pe măsură ce apar operele noi. Fiecare operă nouă provoacă o rearanjare a tradiției ca totalitate (și modifică în același timp sensul și valoarea fiecărei opere ce aparține tradiției).

După ce s-a restrâns în secolul XIX, literatura a recucerit astfel în secolul XX o parte din teritoriile pierdute: alături de roman, dramă și poezia lirică, poemul în proză și-a câștigat titlul de noblețe, autobiografia și notele de călătorie au fost confirmate, și așa mai departe. Sub eticheta de *paraliteratură* au fost asimilate și cărțile pentru copii, romanul polițist, benzile desenate. În pragul secolului XXI, literatura a devenit din nou aproape la fel de liberală ca și „literele" de dinainte de profesionalizarea societății.

Termenul literatură are deci o întindere mai mult sau mai puțin vastă în funcție de autor, de la clasicii școlari până la benzile desenate, iar dilatarea sa contemporană este greu de justificat. Criteriul valoric care include în ea cutare text, deci care îl și exclude pe cutare altul, nu este în sine literar, nici teoretic, ci etic, social și ideologic, în orice caz extra-literar. Se poate totuși defini literatura în mod literar?

Cuprinderea literaturii: funcția

Să continuăm, asemenea lui Platon, procedând prin dihotomie, și să distingem *funcția* si *forma* prin aceste două întrebări: Ce face literatura? Si care e trăsătura sa distinctivă?

Definițiile literaturii prin funcția sa par relativ stabile, fie că această funcție e înțeleasă ca individuală sau socială, privată sau publică. Aristotel vorbea de *katharsis*, purgație sau purificare a emoțiilor cum sunt teama sau mila (1449b28). Noțiunea e greu de circumscris, dar ea privește o experiență deosebită a pasiunilor legată de arta poetică. Aristotel situa de altfel plăcerea de a învăța la originea artei poetice (1448b13): a instrui sau a plăcea (*prodesse aut delectare*), sau a instrui plăcând, vor fi cele două finalități, sau dubla finalitate, pe care și Horațiu i-o va recunoaște poeziei, calificată de *dulce et utile* (*Ars poetica*, v. 333 și 343).

Este definiția umanistă cea mai la îndemână a literaturii, ca o cunoaștere specială, diferită de cunoașterea filosofică sau științifică. Dar ce este această cunoaștere literară, această cunoaștere pe care numai literatura i-o dă omului? După Aristotel, Horațiu și toată tradiția clasică, această cunoaștere are drept obiect ceea ce este general, probabil sau verosimil, doxa, sentințele și maximele care permit înțelegerea și organizarea comportamentului uman și a vieții sociale. După viziunea romantică, această cunoaștere vizează mai degrabă ceea ce este individual și singular. Continuitatea rămâne însă profundă, de la Paolo și Francesca, în *Divina Comedie*, care se îndrăgostesc unul de celălalt citind împreună romanele Mesei rotunde, până la Don Quichotte, care pune în faptă romanele cavalerești, și la doamna Bovary, intoxicată de romanele sentimentale pe care le devorează. Aceste opere deliberat parodice dovedesc funcția de învățare sortită literaturii. După modelul umanist, există o cunoaștere a lumii și a oamenilor care ne vin din experiența

literară (poate nu numai din aceasta, dar în principal din aceasta), o cunoaștere pe care singură (sau aproape singură) experiența literară ne-o procură. Ne-am mai îndrăgosti oare dacă nu am fi citit niciodată o poveste de dragoste, dacă niciodată nu ne-ar fi fost povestită una? Romanul european, cu precădere, a cărui glorie a coincis cu expansiunea capitalismulu, propune, încă de la Cervantes, o învățare a individului burghez. Nu am putea oare afirma că modelul individului apărut la sfârșitul Evului Mediu este chiar cititorul trasându-și drumul prin carte, și că dezvoltarea lecturii a fost modalitatea de dobândire a subiectivității moderne? Individul este un cititor solitar, un interpret al semnelor, un vânător sau un ghicitor, am putea zice, împreună cu Carlo Ginzburg, care a identificat, alături de deducția logico-matematică, acest model alternativ al cunoașterii cu vânătoarea (descifrarea semnelor din trecut) și ghicitul (descifrarea semnelor din viitor).

„Fiecare om poartă forma întreagă a condiției umane", scrie Montaigne în cartea III a *Eseurilor*. Experiența sa, așa cum ne place să o retrasăm, pare exemplară în privința a ceea ce numim cunoașterea literară. După ce a crezut în adevărul cărților, după care s-a îndoit până într-acolo încât a negat practic individualitatea, el pare a fi reușit să regăsească în el însuși totalitatea Omului, la capătul unui parcurs dialectic. Subiectivitatea modernă s-a dezvoltat favorizată fiind de experiența literară, iar cititorul este modelul omului liber. Traversând alteritatea, el atinge universalul: în experiența cititorului, „frontiera eului individual, în care era un om ca ceilalți, a căzut" (Proust), „eu este un altul" (Rimbaud), sau „sunt de acum impersonal" (Mallarmé).

Bine înțeles, această concepție umanistă a cunoașterii literare a fost denunțată, pentru idealismul său, ca viziune asupra lumii a unei clase anume. Legată de privatizarea scenei lecturii după nașterea tiparului, ea s-ar fi compromis odată cu valorile cărora

le era în același timp cauză și consecință, în primul rând individul burghez. Acesta e mai ales reproșul marxist, care leagă literatura de ideologie. Literatura servește la producerea unui consens social; ea însoțește, apoi înlocuiește, religia ca opiu al popoarelor. Literații, în deosebi Matthew Arnold în Anglia victoriană, prin lucrarea sa fondatoare, *Culture and Anarchy* (1869), dar și Ferdinand Brunetière și Lanson în Franța, au putut să reia pe cont propriu acest punct de vedere la sfârșitul secolului XIX, estimând că timpul lor sosise: după decadența religiei și înaintea apoteozei științei, în timpul interregnului, literatura era cea care, fie și provizoriu, și grație studiilor literare, trebuia să procure o morală socială. Într-o lume tot mai materialistă sau anarhistă, literatura apărea ca ultimul scut împotriva barbariei, punctul fix al sfârșitului de secol: regăsim aici, din punct de vedere al funcției, definiția canonică a literaturii.

Dar dacă literatura poate fi văzută ca o contribuție la ideologia dominantă, „aparatul ideologic de stat" sau chiar propagandă, putem insista în sens invers și pe funcția sa subversivă, mai ales de la mijlocul secolului XIX, și moda figurii artistului blestemat. E greu să îi identifici pe Baudelaire, Rimbaud sau Lautréamont ca pe niște complici ai ordinii stabilite. Literatura confirmă un consens, dar ea produce și disensiune, noutate, ruptură. În conformitate cu modelul militar al avangardei, ea precedă mișcarea, luminează poporul. Este vorba de cuplul imitației și al inovației, al anticilor și al modernilor, asupra căruia vom reveni. Literatura ar precede astfel celelalte cunoașteri și practici: marii scriitori au văzut înaintea celorlalți (erau „vizionari"), mai ales înaintea filosofilor, încotro mergea lumea: „Lumea va sfârși" anunța Baudelaire în *Fusées*, la începutul vârstei progresului, iar lumea într-adevăr nu a încetat de atunci să se mai sfârșească. Imaginea vizionarului a fost revalorizată în secolul XX într-un sens

politic, atribuind literaturii o perspicacitate politică și socială care le lipsea tuturor celorlalte practici.

Din punctul de vedere al funcției, ajungem din nou la o aporie: literatura poate fi în acord cu societatea, dar și în dezacord; ea poate urma mișcarea dar o poate și precede. Căutarea literaturii în direcția instituționalizării sfârșește într-un relativism socio-istoric ce moștenește romantismul. Dezvoltând dihotomia, privind acum în direcția formei, a constantelor, a universaliilor, căutând o definiție formală după definiția funcțională a literaturii, revenim la antici și la clasici, trecem astfel de la teoria literaturii la teoria literară, în sensul în care le-am distins mai sus.

Cuprinderea literaturii: forma conținutului

Din antichitate până la mijlocul secolului XVIII, literatura – știu că e anacronic să folosim acest cuvânt, dar să ne prefacem că ar desemna obiectul artei poetice – a fost în general definită ca o imitare sau reprezentare (*mimesis*) a acțiunilor umane prin limbaj. În această calitate ea constituie o fabulă sau o poveste (*mythos*). Cei doi termeni (*mimesis și mythos*) figurează pe prima pagină a *Poeticii* lui Aristotel și fac din literatură o *ficțiune*, traducere a lui *mimesis* adoptată uneori, de exemplu de Käte Hamburger și Genette, sau o minciună, nici adevărată nici falsă, ci verosimilă: un fel de a „minți-adevărat", cum zicea Aragon. „Poetul, scria Aristotel, trebuie să fi poet de povești mai degrabă decât de metri (versuri), deoarece datorită *mimesis*-ului este el poet, iar ceea ce reprezintă sau imită (*mimeisthai*) sunt acțiuni" (1451b27).

În numele acestei definiții a poeziei prin ficțiune, Aristotel excludea din poetică nu doar poezia didactică sau satirică, ci și poezia lirică, care pune în scenă eul poetului, și nu reținea decât

genurile epic (narativ) şi tragic (dramatic). Genette vorbea de o „poetică *esenţialistă*" sau *constitutivistă*, „în versiunea sa tematică". Conform acestei poetici, „cea mai sigură cale pentru ca poezia să evite riscul dizolvării în folosirea obişnuită a limbii este ca ea să se facă operă de artă, este ficţiunea narativă sau dramatică" (Genette, 1991, p. 16 şi 18). Calificativul de *tematic* mi se pare de evitat aici, deoarece nu există teme (conţinuturi) constitutiv literare: ceea ce au în vedere Aristotel şi Genette este statutul ontologic, sau pragmatic, constitutiv al conţinuturilor literare; este aşadar ficţiunea ca model şi concept, nu ca temă (sau ca vid, nu ca plin), iar Genette o numeşte de altfel *ficţionalitate* mai degrabă decât ficţiune. Referindu-mă la distincţiile lingvistului Louis Hjelmslev între *substanţă a conţinutului* (ideile), *formă a conţinutului* (organizarea semnificaţilor), *substanţă a expresiei* (sunetele) şi *formă a expresiei* (organizarea semnificanţilor), aş zice că, pentru poetica clasică, literatura e caracterizată prin ficţiune ca formă a conţinutului, adică în calitate de concept sau model.

Dar este oare vorba de o *definiţie* sau doar de o *proprietate* a literaturii? În secolul XIX, pe măsură ce poezia lirică, deşi ignorată de tradiţia aristoteliciană, a început să ocupe centrul poeziei şi a sfârşit prin a o reprezenta în totalitate, această definiţie urma să cedeze. Ficţiunea, ca un concept vid, nu mai era o condiţie necesară şi suficientă a literaturii (vom reveni asupra acestora în detaliu în capitolul 3 în legătură cu *mimesis*-ul), chiar dacă opinia curentă continuă neîndoielnic să vadă în mod global literatura ca ficţiune.

Cuprinderea literaturii: forma expresiei

Începând cu mijlocul secolului XVIII, o altă definiţie a literaturii a fost din ce în ce mai mult opusă ficţiunii, punând

accentul pe frumos, conceput de acum, de exemplu în *Critica facultăţii de judecare* (1790) a lui Kant şi în tradiţia romantică, ca având-şi scopul în sine. Din acel moment, arta şi literatura nu mai trimit decât la ele însele. În opoziţie cu limbajul obişnuit, care e utilitar şi instrumental, literatura îşi găseşte, se zice, scopul în ea însăşi. În conformitate cu *Trésor de la langue française*, care moşteneşte aceasta concepţie, literatura e pur şi simplu „folosirea estetică a limbajului scris".

Versantul romantic al acestei idei a fost multă vreme cel mai pus în valoare, separând literatura de viaţă, considerând literatura ca o mântuire (răscumpărare) a vieţii sau, de la sfârşitul secolului XIX, ca singura experienţă autentică a absolutului şi a neantului. Această tradiţie post-romantică şi această concepţie a literaturii ca mântuire sunt încă manifeste la Proust, care afirmă în *Timpul regăsit* că „adevărata viaţă, viaţa în sfârşit redescoperită şi limpezită, singura viaţă aşadar pe deplin trăită, este literatura" (Proust, p. 474), sau la Sartre, înainte de război, când un refren de jazz îl salvează pe Roquentin la sfârşitul *Greţii*. Forma –metafora, „inelele necesare ale unui stil frumos", la Proust (*ibid.*, p. 468) – permit să evadezi din această lume, să captezi „puţin timp în stare pură" (*ibid.*, p. 451).

Dar această idee are şi un aspect formalist, mai familiar în ziua de azi, separând limbajul literar de limbajul obişnuit, sau singularizând folosirea literară a limbajului comun. Orice semn, orice limbaj este în mod fatal transparenţă şi obstacol. Utilizarea obişnuită a limbajului caută să se facă uitată deîndată ce acesta e auzit (este tranzitiv, imperceptibil), în timp ce utilizarea literară îşi cultivă propria opacitate (limbajul este intranzitiv, perceptibil). Sunt numeroase felurile de a reda această polaritate. Limbajul obişnuit este mai denotativ, limbajul literar este mai conotativ (ambiguu, expresiv, locvace, autoreferenţial): „Ele semnifică mai mult decât spun", considera deja Montaigne

despre cuvintele poetice. Limbajul obişnuit este mai dezordonat, limbajul literar este mai sistematic (organizat, coerent, dens, complex). Utilizarea obişnuită a limbajului este referenţială şi pragmatică, folosirea sa literară este imaginară şi estetică. Literatura exploatează proprietăţile mediului lingvistic fără un scop practic: astfel se declină definiţia formalistă a literaturii.

De la romantism la Mallarmé, literatura, cum o rezuma Foucault, „se închide într-o intranzitivitate radicală", ea „devine pură şi simplă afirmare a unui limbaj care nu are drept lege decât afirmarea [...] existenţei sale abrupte; nu-i mai rămâne decât să se încovoaie într-o perpetuă întoarcere la sine, ca şi cum discursul său n-ar putea avea drept conţinut decât a-şi spune propria formă" (Foucault, p. 313). In al său „Curs de poetică", Valéry trăgea concluzia că *„Literatura este*, şi *nu poate fi altceva decât un fel de extensie şi aplicare a anumitor proprietăţi ale limbajului*" (Valéry, p. 1440). Iată, în această întoarcere la antici împotriva modernilor, la clasici împotriva romanticilor, o încercare de definiţie universală a literaturii, sau a poeziei, ca artă verbală. Genette ar vorbi de „o poetică esenţialistă în versiunea sa formală", dar aş preciza că de această dată e vorba de *forma expresiei*, deoarece definiţia literaturii prin ficţiune era şi ea formală, dar viza *forma conţinutului*. De la Aristotel la Valéry, trecând prin Kant şi Mallarmé, definiţia literaturii prin *ficţiune* a lăsat deci locul, în orice caz la specialişti, unei definiţii prin *poezie* (prin *dicţiune*, după Genette). Doar dacă nu cumva cele două definiţii îşi împart câmpul literar.

Formaliştii ruşi i-au dat utilizării propriu-zis literare a limbii, şi deci proprietăţii distinctive a textului literar, numele de *literaritate*. Jakobson scria în 1919: „Obiectul ştiinţei literare nu este literatura ci literaritatea, adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară" (Jakobson, 1973, p. 15), sau, mult timp după aceea, în 1960, „ceea ce face dintr-un mesaj verbal o operă de artă" (Jakobson, 1963, p. 210). Teoria literaturii, în

sensul de critică a criticii, şi teoria literară, în sensul de formalism, par să se întâlnească în acest concept, care era de asemenea tactic şi polemic. Formaliştii încercau, graţie acestuia, să dea studiului literar autonomie – mai ales faţă de istoricism şi de psihologia vulgară aplicate literaturii – prin definirea specifică a obiectului său. Ei se opuneau făţiş definirii literaturii ca document, sau definirii ei prin funcţia de reprezentare (a realului) sau de exprimare (a autorului), dar puneau accentul pe aspectele considerate specific literare ale operei literare, şi distingeau astfel limbajul literar de limbajul non literar sau obişnuit. Limbajul literar este motivat (şi nearbitrar), autotelic (şi non linear), autoreferenţial (şi non utilitar).

Care este însă această proprietate – această esenţă – ce face literare anumite texte? Formaliştii, urmându-l pe Viktor Shklovski în „Arta ca procedeu" (1917), au propus drept criteriu al literarităţii *defamiliarizarea* sau *ciudăţenia* (*ostranenie*): literatura, sau arta în general, înnoieşte sensibilitatea lingvistică a cititorilor prin procedee care deranjează formele obişnuite şi automate ale percepţiei lor. Jakobson va preciza mai apoi că acest efect defamiliarizant rezultă din *dominaţia* anumitor procedee (Jakobson 1935) în mulţimea invarianţilor formali sau a trăsăturilor lingvistice care caracterizează literatura ca experimentare a „posibilelor limbajului", după expresia lui Valéry. Dar unele procedee, sau dominaţia anumitor procedee, devin ele însele familiare: formalismul ajunge astfel (vezi capitolul 6) la o istorie a literarităţii ca reînnoire a defamiliarizării prin redistribuirea procedeelor literare.

Esenţa literaturii ar fi aşadar fondată pe nişte invarianţi formali accesibili analizei. Formalismul, sprijinit de lingvistică şi revigorat de structuralism, debarasează studiul literar de punctele de vedere străine condiţiei verbale a textului. Care sunt invarianţii pe care îi explorează? Genurile, tipurile, figurile. Presupunerea fiind că o ştiinţă a literaturii e posibilă în general, în opoziţie cu o stilistică a diferenţelor individuale.

În căutarea definiției „bune" a literaturii, am procedat conform metodei platoniciene, prin dihotomie, lăsând mereu de o parte ramura din stânga (extensia, funcția sau reprezentarea), pentru a urma ramura din dreapta (cuprinderea, forma, defamiliarizarea). Ajunși în acest punct, suntem oare la capătul cel bun? Am găsit oare în literaritate o condiție necesară și suficientă a literaturii? Putem să ne oprim aici?

Să înlăturăm întâi aceasta primă obiecție: cum nu există elemente lingvistice exclusiv literare, literaritatea nu poate să distingă o folosire literară de o folosire neliterară a limbajului. Neînțelegerea vine în mare parte din noul nume pe care Jakobson, mult mai târziu, în articolul său de mare răsunet „Lingvistică și poetică"(1960), i l-a dat literarității. El a numit atunci „poetică" una din cele șase funcții pe care le distingea în actul de comunicare (funcțiile expresivă, poetică, conativă, referențială, metalingvistică și fatică), ca și cum literatura (textul poetic) ar aboli celelalte cinci funcții și ar scoate din joc cele cinci elemente de care erau în general legate (locutorul, destinatarul, referentul, codul și contactul), pentru a insista numai asupra mesajului pentru el însuși. Ca în articolele sale mai vechi, „Noua poezie rusă" (1919) și „Dominanta" (1935), Jakobson preciza însă că, deși funcția poetică e dominantă în textul literar, celelalte funcții nu sunt totuși eliminate. Dar, începând cu 1919, Jakobson scria în același timp că în poezie „funcția comunicativă [...] este redusă la minimum", și că „poezia este limbajul în funcția sa estetică", ca și cum celelalte funcții ar putea fi uitate (Jakobson, 1973, p. 14 și 15). Literaritatea (defamiliarizarea) nu rezultă din utilizarea unor elemente lingvistice proprii, ci dintr-o organizare diferită (de exemplu mai densă, mai coerentă, mai complexă) a acelorași materiale lingvistice obișnuite. Altfel spus, nu metafora în sine

face literaritatea unui text, ci o rețea metaforică mai deasă, făcând să treacă celelalte funcții lingvistice într-un plan secund. Formele literare nu sunt diferite de formele lingvistice, dar organizarea lor le face (cel puțin pe unele) mai vizibile. Pe scurt, literaritatea nu e o chestiune de prezență sau de absență, de tot sau nimic, ci de mai mult sau mai puțin (mai mulți tropi de exemplu): dozajul e cel care produce interesul pentru cititor.

Din nefericire, chiar și acest criteriu mai flexibil și temperat al literarității este refutabil. Nu e greu să găsești contra-exemple. Pe de o parte anumite texte literare nu se îndepărtează de limbajul obișnuit (ca și scriitura albă, sau behavioristă, cea a lui Hemingway, a lui Camus). Fără îndoială ei pot fi reintegrați afirmând că absența unei mărci este ea însăși o marcă, sau că culmea defamiliarizării este familiaritatea absolută (sau culmea obscurității, banalitatea), dar definiția literarității în sens strict, cu trăsături specifice, sau mai flexibil, ca organizare specifică, nu e mai puțin contrazisă. Pe de altă parte, nu doar trăsăturile considerate mai literare se întâlnesc și în limbajul ne-literar, dar sunt uneori chiar mai vizibile acolo, mai dense decât în limbajul literar, cum se întâmplă în cazul publicității. Publicitatea ar fi așadar culmea literaturii, ceea ce nu e totuși chiar satisfăcător. Cuprinde oare această definiție întreaga literatură, cea pe care formaliștii au caracterizat-o prin literaritate, sau doar un anume tip de literatură, literatura prin excelență în opinia lor, adică poezia, și încă nici nu toată poezia, ci doar poezia modernă, avangardistă, obscură, dificilă, defamiliarizantă? Literaritatea a definit ceea ce se numea mai demult *licență poetică*, și nu literatura. Doar dacă nu cumva Jakobson, atunci când descria funcția poetică în termeni de accent asupra mesajului, se gândea nu doar la forma mesajului, cum s-a înțeles în general, ci și la conținut. Textul lui Jakobson asupra „Dominantei" lăsa totuși să se înțeleagă destul de clar că miza defamiliarizării era serioasă,

că implicațiile sale erau de asemenea etice și politice. Fără aceasta, literaritatea pare gratuită, decorativă și ludică.

Literaritatea, ca orice definiție a literaturii, implică de fapt o preferință extra-literară. O evaluare (o valoare, o normă) este inevitabil inclusă în orice definiție a literaturii, și în consecință a studiului literar. Formaliștii ruși preferau evident textele pe care noțiunea lor de literaritate le descria cel mai bine, pentru că tocmai din ele fusese aceasta indusă: aveau legături cu avangarda poeziei futuriste. O definiție a literaturii reprezintă întotdeauna o preferință (o prejudecată) erijată în ceva universal (de exemplu defamiliarizarea). Mai târziu, structuralismul în general, poetica și naratologia, inspirate de formalism, urmau să valorizeze în același fel devierea și autoconștiința literare, în opoziție cu convenția și realismul. Cât despre distincția propusă de Barthes în *S/Z* între *lizibil* (realist) și *scriptibil* (defamiliarizant), ea este în mod vădit evaluativă, dar orice teorie se sprijină pe un sistem de referințe, conștient sau nu.

Chiar și Genette ajungea să recunoască până la urmă că literaritatea, urmând definiția lui Jakobson, nu acoperea decât o parte din literatură, regimul ei *constitutiv*, și nu regimul ei *condițional*, și de asemenea, în ce privește literatura considerată constitutivă, doar *dicțiunea* (poezia), nu și *ficțiunea* (narativă sau dramatică). El trăgea concluzia, renunțând la pretențiile formalismului și ale structuralismului, că „literaritatea, fiind un fapt plural, necesită o teorie pluralistă" (Genette, 1991, p. 31). Literaturii constitutive, ea însăși eterogenă și alăturând poeziei (în numele unui criteriu legat de forma expresiei) ficțiunea (în numele unui criteriu legat de forma conținutului), i se adaugă, începând cu secolul XIX, și domeniul vast și imprecis al prozei non ficționale, condițional literară (autobiografie, memorii, eseuri, istorie, uneori chiar Codul civil), anexată sau nu literaturii în funcție de gusturile individuale și de modele colective. „Cel mai înțelept, conchidea Genette, ar fi deci

aparent, și provizoriu, să atribuim fiecăreia partea sa de adevăr, adică o porțiune din câmpul literar" (*ibid*., p. 25). Or acest provizoriu are toate șansele să dureze, deoarece nu există o esență a literaturii, care este o realitate complexă, eterogenă, schimbătoare.

Literatura e literatura

Căutând un criteriu al literarității, am dat peste o aporie din cele cu care ne-a obișnuit filosofia limbajului. Definirea unui termen ca literatură nu va duce vreodată la altceva decât la mulțimea ocurențelor în care vorbitorii unei limbi acceptă să folosească acest termen. Putem oare să mergem mai departe decât această formulare cu aparență circulară? Mai deloc, fiindcă textele literare sunt tocmai cele pe care o societate le utilizează fără a le raporta neapărat la contextul lor de origine. Se presupune că semnificația lor (aplicația, pertinența lor) nu se reduce la contextul enunțării lor inițiale. Societatea este cea care hotărăște că anumite texte sunt literare prin utilizarea pe care le-o dă în afara contextelor lor originale.

Una din consecințele acestei definiții minimale este totuși sâcâitoare. Într-adevăr, dacă ne mulțumim cu această caracterizare a literaturii, studiul literar nu ar trebui să fie orice discurs asupra acestor texte, ci anume cel al cărei finalitate este să ateste, sau să conteste, includerea lor în literatură. Si dacă literatura și studiul literar se definesc solidar prin hotărârea că, pentru anumite texte, contextul de origine nu mai are aceeași pertinență ca pentru altele, rezultă de aici că orice analiză care are ca obiect reconstruirea circumstanțelor originale ale compunerii unui text literar, situația istorică în care autorul a scris acest text și receptarea publicului inițial, poate fi interesantă, dar nu aparține studiului literar. Contextul de

origine restituie textul non-literaturii inversând procesul care a făcut din el un text literar (relativ independent de contextul său de origine).

Tot ce se poate spune despre un text *literar* nu aparține deci studiului *literar*. Contextul pertinent pentru studiul *literar* al unui text *literar* nu este contextul de origine al acestui text, ci societatea care îi dă o utilizare literară separându-l de contextul de origine. Astfel critica biografică sau sociologică, sau cea care explică opera prin tradiția literară (Sainte-Beuve, Taine, Brunetière), toate variantele criticii istorice, pot fi considerate drept exterioare literaturii.

Dar dacă contextualizarea istorică nu este pertinentă, oare studiul lingvistic sau stilistic e mai pertinent? Noțiunea de stil aparține limbajului obișnuit și trebuie întâi precizată (vezi capitolul 5). Or căutarea unei definiții a stilului, ca și cea a literaturii, e inevitabil polemică. Ea se sprijină întotdeauna pe o variantă a opoziției populare dintre normă și abatere, sau dintre formă și conținut, adică alte dihotomii, care sunt făcute să distrugă (discrediteze, elimine) mai degrabă adversarul decât conceptele lui. Variațiile stilistice nu pot fi descrise altfel decât ca diferențe de semnificație: pertinența lor este lingvistică, nu propriu-zis literară. Nu există o diferență de natură între un slogan publicitar și un sonet de Shakespeare, ci doar de complexitate.

Vom reține din toate acestea că literatura e o inevitabilă petiție de principiu. *Literatura e literatura*, ceea ce autoritățile (profesorii, editorii) includ în literatură. Limitele sale se deplasează uneori, lent, moderat (vezi capitolul 7 despre valoare), dar este imposibil să treci de la extensia sa la cuprinderea sa, de la canon la esență. Să nu spunem totuși că nu am progresat, fiindcă plăcerea vânătoarei, cum amintea Montaigne, nu stă în pradă, iar modelul cititorului, cum am văzut, este vânătorul.

2

Autorul

Punctul cel mai controversat în studiile literare privește locul ce îi revine autorului. Dezbaterea e atât de furtunoasă, atât de vehementă încât este cea pe care îmi va fi cel mai greu să o pun în scenă (va fi de asemenea capitolul cel mai lung). Sub numele de intenție în general, ne vom interesa de rolul autorului, de raportul dintre text și autorul său, de responsabilitatea autorului în privința sensului și semnificației textului. Putem porni de la două idei preconcepute, cea veche și cea modernă, pentru a le opune și a le confrunta, sau a le păstra pe amândouă, din nou în căutarea unei concluzii aporetice. Vechea idee preconcepută identifica sensul operei cu intenția autorului; ea avea trecere îndeobște pe vremea filologiei, a pozitivismului, a istoricismului. Ideea preconcepută modernă (care nu mai e chiar nouă) contestă pertinența intenției autorului în determinarea sau descrierea semnificației unei opere; formalismul rus, *New Critics* americani, structuralismul francez sunt cei ce au răspândit-o. *New Critics* vorbeau de *intentional fallacy*, sau de „iluzie intențională", de „eroare intențională": recurgerea la noțiunea de intenție li se părea nu doar inutilă, ci chiar dăunătoare în studiile literare. Conflictul mai poate fi descris și ca acela dintre partizanii *explicației* literare, ca o căutare a intenției autorului (se caută în text ceea ce a vrut să spună autorul), și adepții *interpretării* literare, ca descriere a semnificațiilor operei (se caută în text ceea ce spune acesta,

independent de intențiile autorului). Pentru a scăpa de această alegere constrângătoare și a împăca frații dușmani, o a treia cale, adesea privilegiată în ziua de azi, pune accentul pe cititor în calitate de criteriu al semnificației literare: este o idee preconcepută contemporană asupra căreia voi reveni în capitolul 4, dar voi încerca pe cât posibil să o las de o parte deocamdată

O introducere în teoria literaturii poate să se limiteze la a explora un mic număr de noțiuni împotriva cărora teoria literară (formaliștii și urmașii lor) a polemizat: autorul a fost evident principalul țap ispășitor al diferitelor noi critici, nu doar pentru că simboliza umanismul și individualismul pe care teoria literară voia să le evacueze din studiile literare, ci deoarece contestarea sa atrăgea după sine toate celelalte anticoncepte ale teoriei literare. Astfel, importanța acordată calităților speciale ale textului literar (literaritatea) este invers proporțională cu acțiunea recunoscută a intenției autorului. Demersurile care insistă pe aceste calități speciale îi atribuie autorului un rol accesoriu, ca la formaliștii ruși și la *New Critics* americani, care au eliminat autorul pentru a asigura independența studiilor literare față de istorie și psihologie. Invers, pentru abordările care fac din autor un punct de referință central, chiar dacă ele variază în privința gradul de conștiință intențională (de premeditare) care guvernează textul și în privința modului de a prezenta această conștiință (alienată) – individuală pentru freudieni, colectivă pentru marxiști –, textul nu e niciodată un mod de acces la aceasta. A vorbi de intenția autorului și de controversa în centrul căreia nu a încetat să se regăsească, înseamnă așadar a anticipa cu mult față de celelalte noțiuni care vor fi examinate în capitolele următoare.

Nu văd o inițiere mai bună în această dezbatere delicată decât un număr de texte – far. Voi cita trei din ele. Întâi prologul

bine cunoscut la *Gargantua*, unde Rabelais are aerul că ne încurajează să căutăm sensul ascuns (acel „plus hault sens", *altior sensus*) al cărții sale, urmând vechea doctrină a alegoriei, apoi că își bate joc de noi dacă suntem în stare să credem în această metodă medievală care a permis descifrarea unor sensuri creștine la Homer, Virgiliu și Ovidiu – dacă nu cumva Rabelais nu face decât să trimită cititorul la propria sa responsabilitate în interpretările, eventual subversive, ale cărții pe care o are între mâini. Nu s-a căzut nici până acum de acord asupra intenției acestui text capital despre intenție, o dovadă că problema e fără ieșire. Apoi *Contre Sainte-Beuve* a lui Proust, deoarece acest titlu i-a dat numele său modern problemei intenției în Franța: Proust susține aici, împotriva lui Sainte-Beuve, că biografia, portretul „literar", nu explică opera, care este produsul unui alt eu decât eul social, al unui eu profund ce nu poate fi redus la o intenție conștientă. Vom vedea în capitolul 4, despre cititor, că tezele lui Proust aveau să îl destabilizeze pe Lanson, care a ajuns astfel să-și modereze doctrina privind explicația de text. In fine, apologul lui Borges, „Pierre Ménard, autor al lui Quijote", cules printre alte fabule teoretice în *Ficțiuni*: același text a fost scris de doi autori distincți la mai multe secole distanță; e vorba deci de două texte diferite, ale căror sensuri pot chiar să se opună, deoarece contextele și intențiile nu sunt aceleași.

Teoria, denunțând importanța excesivă acordată autorului în studiile literare tradiționale, îi avea de partea sa pe cei care râd. Dar, afirmând indiferența autorului în ce privește semnificația textului, nu a împins ea logica puțin cam departe, sacrificând rațiunea de dragul unei antiteze frumoase? Si mai ales, nu și-a ales ea o țintă greșită? Într-adevăr, a interpreta un text, nu înseamnă întotdeauna să emiți presupuneri asupra unei intenții umane în act?

Să pornim de la două teze opuse. Teza intenționalistă este cunoscută. Intenția autorului este criteriul pedagogic sau academic tradițional al sensului literar. Restituirea sa este, sau a fost multă vreme, scopul principal, sau chiar exclusiv, al explicației de text. Conform prejudecății obișnuite, sensul unui text este ceea ce autorul acelui text a vrut să spună. O prejudecată nu este neapărat lipsită de orice adevăr, dar avantajul principal al identificării sensului cu intenția este acela de a rezolva problema interpretării literare: dacă știm ceea ce autorul a vrut să spună, sau dacă putem afla făcând un efort – iar dacă nu o știm înseamnă că nu am făcut suficiente eforturi –, nu mai e cazul să interpretăm textul. Explicația prin intenție face așadar inutilă critica literară (visul istoriei literare). Pe de altă parte, teoria însăși devine superfluă: dacă sensul este intențional, obiectiv, istoric, nu mai e nevoie nu doar de critică, dar nici de critica criticii pentru a departaja criticii. E suficient să lucrezi ceva mai mult și vei găsi soluția.

Intenția și, mai mult chiar, autorul însuși, etalon obișnuit al explicației literare începând cu secolul XIX, au fost locul prin excelență al conflictului între cei vechi (istoria literară) și moderni (noua critică) în anii șaizeci. Foucault a pronunțat în 1969 o celebră conferință intitulată „Ce e acela un autor?", iar Barthes a publicat în 1968 un articol al cărui titlu cutremurător, „Moartea autorului", a devenit în opinia partizanilor ca și a adversarilor săi, sloganul antiumanist al științei textului. Controversa asupra literaturii și a textului s-a concentrat în jurul autorului, în care miza putea să se rezume în mod caricatural. Toate noțiunile literare tradiționale pot de altfel să fie raportate la cea de intenție a autorului, sau se deduc din ea. De asemenea, toate anticonceptele teoriei pot să se degajeze din moartea autorului.

> *Autorul* este un personaj modern – considera Barthes –, produs fără îndoială de societatea noastră în măsura în care, la ieșirea din Evul Mediu, odată cu empirismul englez, raționalismul francez și credința personală a Reformei, ea a descoperit prestigiul individului, sau, cum se spune mai nobil, al „persoanei umane" (Barthes, 1984, p. 61-62).

Acesta era punctul de plecare al noii critici: autorul nu e altul decât burghezul, încarnarea chintesențială a ideologiei capitaliste. În jurul lui se organizează, după Barthes, manualele de istorie literară și toată predarea literaturii: „*Explicația* operei este întotdeauna căutată în direcția celui ce a produs-o" (*ibid.*, p. 62), ca și cum, într-un fel sau altul, opera nu e decât o mărturisire, nu poate să reprezinte altceva decât o confidență.

Autorului, ca principiu producător și explicativ al literaturii, Barthes îi substituie limbajul, impersonal și anonim, revendicat tot mai mult ca materie exclusivă a literaturii de Mallarmé, Valéry, Proust, suprarealism și în fine de lingvistică, pentru care „autorul nu este niciodată mai mult decât cel ce scrie, tot așa cum *eu* nu e niciodată altcineva decât cel ce spune *eu*" (*ibid.*, p. 63), la fel cum Mallarmé cerea deja „dispariția elocutorie a poetului, care lasă inițiativa cuvintelor" (Mallarmé, p. 366). În această comparație între autor și pronumele primei persoane, recunoaștem reflecția lui Emile Benveniste despre „Natura pronumelor" (1956), care a avut o mare influență asupra noii critici. Autorul îi cedează așadar locul său de prim plan scriiturii, textului, sau scriptorului, care nu e nimic mai mult decât un „subiect" în sens gramatical sau lingvistic, o ființă de hârtie, nu o „persoană" în sens psihologic: el este subiectul enunțării, care nu preexistă enunțării sale ci se produce odată cu aceasta, aici și acum. De unde rezultă că scriitura nu poate „reprezenta", „zugrăvi" nimic din ceea ce ar fi prealabil enunțării sale, și că, asemeni limbajului, nu are origine. Fără origine, „textul e o țesătură de citate": noțiunea de intertextualitate se degajă și ea din moartea autorului. Cât despre

explicație, ea dispare odată cu autorul, deoarece nu mai există un sens unic, originar, în principiu, în adâncul textului. În fine, ultimă verigă a noului sistem care se deduce în întregime din moartea autorului: cititorul, iar nu autorul, este locul unde se produce unitatea textului, la destinație deci și nu la origine, dar acest cititor nu e mai personal decât autorul proaspăt răsturnat, și care se identifică și el cu o funcție: este „acel *cineva* care păstrează reunite într-un câmp unic toate urmele din care e constituită scrierea" (Barthes, 1984, p. 67)

Cum se poate vedea, toate se leagă: întreaga teorie literară poate fi legată de premisa morții autorului, ca și de oricare din celelalte elemente ale sale, însă în primul rând de acesta, deoarece el însuși se opune primului principiu al istoriei literare. Barthes îi dă în același timp o tonalitate dogmatică: „Știm acum că un text...", și politică: „Începem acum să nu ne mai lăsăm înșelați de..." Cum era de așteptat, teoria coincide cu o critică a ideologiei: scriitura sau textul „eliberează o activitate pe care am putea-o numi contra-teologică, cu adevărat revoluționară, fiindcă a refuza să imobilizezi sensul, înseamnă în cele din urmă a-l refuza de Dumnezeu și ipostazele sale, rațiunea, știința, legea." (*ibid.*, p. 66). Suntem în 1968: răsturnarea autorului, care semnalează trecerea de la structuralismul sistematic la poststructuralismul deconstructor, se situează la același nivel cu rebeliunea anti-autoritară din primăvară. În scopul și înainte de a executa autorul, a fost însă nevoie ca el să fie identificat cu individul burghez, cu persoana psihologică, așa încât chestiunea autorului să fie redusă la cea a explicației de text prin intermediul vieții și biografiei, restricție pe care istoria literară o sugerează fără îndoială, dar care cu siguranță că nu acoperă toată problema intenției, și în nici un caz nu o rezolvă.

În „Ce e acela un autor?", argumentul lui Foucault pare și el să depindă de confruntarea conjuncturală cu istoria literară și pozitivismul, de unde au venit critici împotriva modului în care

tratase numele proprii și numele de autor în „Cuvintele și lucrurile", identificându-le cu „formațiuni discursive" mult mai vaste și mai vagi decât opera cutăruia sau cutăruia (Darwin, Marx, Freud). Astfel, recomandându-se de la literatura modernă care ar fi văzut treptat dispariția, ștergerea autorului, de la Mallarmé – „admis volumul a nu comporta vreun semnatar" (Mallarmé, p. 378) – la Beckett și la Maurice Blanchot, el definește „funcția autor" ca o construcție istorică și ideologică, ca proiectare în termeni mai mult sau mai puțin psihologizanți a tratamentului ce i se aplică textului. Desigur, moartea autorului aduce după ea polisemia textului, promovarea cititorului și o libertate a comentariului necunoscută înainte, dar, în lipsa unei veritabile reflecții asupra naturii raporturilor dintre intenție și interpretare, nu cumva este vorba de cititor ca de un substitut de autor? Există întotdeauna un autor: dacă nu mai e Cervantes, atunci e Pierre Ménard.

Pentru ca post-teoria să nu mai constituie o reîntoarcere la ante-teorie, trebuie de asemenea să ieșim din oglindirea dintre noua critică și istoria literară, care a marcat această controversă, și a permis reducerea autorului la un principiu de cauzalitate și la un om de paie înainte de a-l elimina. Eliberat din această confruntare magică și întrucâtva iluzorie, autorul pare mai greu de plasat în magazia de accesorii. De cealaltă parte a intenției autorului există într-adevăr intenția. Dacă este posibil ca autorul să fie un personaj modern, în sens sociologic, problema intenției autorului nu datează din epoca raționalismului, a empirismului și a capitalismului. Ea este foarte veche, s-a pus dintotdeauna și nu e chiar atât de ușor de rezolvat. În *topos*-ul morții autorului, se confundă autorul în sens biografic sau sociologic, în sensul unui loc în canonul istoric, și autorul în sens hermeneutic al intenției sale, sau al intenționalității, ca un criteriu al interpretării: „funcția autor" a lui Foucault simbolizează cum nu se poate mai bine această reducție.

După ce vom reaminti cum era tratată intenția de către retorică, vom vedea că această chestiune a fost profund reînnoită de fenomenologie și hermeneutică. Dacă în critica anilor șaizeci a existat o asemenea consonanță în privința temei morții autorului, aceasta nu rezultă oare tocmai din transpunerea problemei hermeneutice a intenției și a sensului în termenii foarte simplificați și mai ușor de negociat ai istoriei literare?

„Voluntas" și „actio"

Dezbaterea asupra intenției autorului – asupra autorului ca intenție – este foarte veche, mult anterioară timpurilor moderne. De altfel, nu e prea clar cum ar putea să nu fie așa. Tendința astăzi e de a reduce reflexia asupra intenției la teza, care a dominat mult timp filosofia occidentală, a dualismului dintre gândire și limbaj. Desigur, teza dualistă dă mai multă greutate intenționalismului, dar nici denunțarea contemporană a dualismului nu rezolvă totuși chestiunea intenției. Mitul inventării scrierii din *Fedru* platonician este bine cunoscut: Platon subliniază că scrierea este la fel de departe de vorbire cum e vorbirea (*logos*) de gândire (*dianoia*). În *Poetica* lui Aristotel, dualitatea dintre conținut și formă este la baza separației dintre istorie (*muthos*) și expresia sa (*lexis*). În fine, toată tradiția retorică distinge *inventio* (căutarea ideilor) de *elocutio* (punerea în cuvinte), iar imaginile care le opun sunt abundente, cum e aceea a corpului și a îmbrăcămintei. Aceste paralelisme mai degrabă stânjenesc decât să clarifice, deoarece fac să alunece chestiunea intenției spre aceea a stilului.

Retorica clasică, din cauza cadrului judiciar al practicii sale originare, nu putea să se lipsească de o distincție pragmatică între *intenție* și *acțiune*, cum o reamintește Kathy Eden în *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition* (1997), lucrare

căreia îi datorează mult și distincțiile ce vor urma. Dacă avem tendința să uităm aceasta, e pentru că de obicei confundăm cele două principii hermeneutice separate – în teorie dacă nu și în practică – pe care se baza *interpretatio scripti*, principii pe care aceasta le împrumutase de la tradiția retorică, și anume principiul *juridic* și principiul *stilistic* (Eden, p. 8-10). Urmându-i pe Cicero și pe Quintilian, retorii care aveau de explicat texte scrise recurgeau în mod curent la diferența juridică dintre *intentio* și *actio*, sau *voluntas* și *scriptum*, în cazul acestei acțiuni deosebite care este scrierea (Cicero, *De oratore*, I, LVII, 244; Quintilian, *Institutio Oratoria*, VII, x, 2). Însă pentru a rezolva această diferență de origine juridică, aceiași retori adoptau fără să ezite o metodă stilistică și căutau în texte ambiguități care le permiteau să treacă de la *scriptum* la *voluntas*: ambiguitățile erau interpretate ca indiciile unei *voluntas* distinctă de *scriptum*. Autorul ca intenție și autorul ca stil erau drept urmare adesea confundați, iar o distincție juridică – *voluntas* și *scriptum* – a fost eclipsată de o distincție stilistică – sens propriu și sens figurat. Suprapunerea lor în practică nu ne poate permite însă să ignorăm că e vorba de două principii diferite în teorie.

Sfântul Augustin va reproduce această diferență de tip juridic între ceea ce vor să spună cuvintele pe care un autor le folosește pentru a exprima o intenție, adică semnificația semantică, și ceea ce autorul vrea să spună utilizând acele cuvinte, adică intenția dianoetică. În această distincție între aspectul lingvistic și aspectul psihologic al comunicării, preferința lui se îndreaptă, conform tuturor tratatelor de retorică ale Antichității, spre intenție, privilegiind astfel *voluntas* a unui autor în opoziție cu *scriptum* al textului. În *De doctrina christiana* (I, XIII, 12), Augustin denunță eroarea interpretativă care constă în a privilegia *scriptum* în loc de *voluntas*, relația lor fiind analogă cu cea dintre suflet (*animus*) sau spirit (*spiritus*) și corpul în care

ele sunt prizoniere. Hotărârea de a face ca sensul să depindă hermeneutic de intenţie, nu este aşadar, la sfântul Augustin decât un caz particular al unei etici care subordonează spiritului sau sufletului trupul şi carnea (dacă trupul creştin trebuie să fie respectat şi iubit nu e pentru el însuşi). Augustin ia poziţie pentru citirea spirituală a textului împotriva citirii trupeşti sau carnale, şi identifică trupul cu litera textului, iar citirea carnală cu cea a literei. Totuşi, la fel cum trupul merită respect, litera textului trebuie păstrată, nu pentru ea însăşi, ci ca punct de pornire al interpretării spirituale.

Distincţia interpretării trupeşti de cea a citirii spirituale nu-i aparţine lui Augustin, care reia pe cont propriu binomul paulin al literei şi spiritului – litera omoară iar spiritul dă viaţă –, care nu e de origine şi natură stilistice, ci chiar juridice, ca în tradiţia retorică. Sfântul Pavel nu face decât să înlocuiască cuplul retoric grec *rheton* şi *dianoia*, echivalentul cuplului latin *scriptum* şi *voluntas*, cu cuplul *gramma* şi *pneuma*, sau literă şi spirit, mai familiare evreilor cărora li se adresează (Eden, p. 57). Dar distincţia dintre literă şi spirit la sfântul Pavel, sau a interpretării trupeşti şi a celei spirituale la sfântul Augustin, pe care avem tendinţa să le raportăm la stilistică, este în principiu transpunerea creştină a unei diferenţe ce ţine de retorica judiciară, cea a acţiunii şi a intenţiei. Finalitatea sa în creştinismul timpuriu rămâne de altfel legală, deoarece e vorba de justificarea Legii noi împotriva Legii mozaice.

Dificultatea vine însă din faptul că Augustin, ca şi ceilalţi retori, nu a şovăit să aplice metoda stilistică pentru a degaja intenţia din literă, suprapunere care i-a făcut pe mulţi din succesorii şi comentatorii săi, până în zilele noastre, să confunde interpretarea spirituală, de tip juridic, care caută spiritul sub literă, cu interpretarea figurativă, de tip stilistic, care caută sensul figurat alături de sensul propriu. Totuşi, chiar dacă empiric vorbind suprapunerea interpretării spirituale şi a celei

figurative este adesea prezentă la Augustin, teoretic, şi spre deosebire de noi, el nu reduce un tip de interpretare la celălalt, nu identifică niciodată interpretarea spirituală cu cea figurativă; nu confundă distincţia juridică dintre literă şi spirit – adaptare creştină a lui *scriptum* şi *voluntas* – cu distincţia stilistică între sens literal (*significatio propria*) şi sens figurat (*significatio translata*). Noi însă, pentru că utilizăm expresia sens literal în mod ambiguu, pentru a desemna sensul trupesc opus celui spiritual, şi sensul propriu opus sensului figurat, suntem cei ce confundă o distincţie juridică (hermeneutică) cu una stilistică (semantică).

Augustin, ca şi Cicero, menţine aşadar o separaţie fermă între distincţia legală a spiritului şi a literei (sau cărnii), şi cea stilistică a sensului figurat şi a sensului literal (sau propriu) chiar dacă propria sa practică hermeneutică amestecă adesea cele două principii de interpretare. Tradiţia retorică situează cele două principale dificultăţi ale interpretării textelor pe de o parte în distanţa dintre text şi intenţia autorului, şi pe de alta în ambiguitatea sau obscuritatea expresiei, fie ea intenţionată sau nu. S-ar mai putea spune că problema intenţiei psihologice (literă *versus* spirit) ţine mai degrabă de prima parte a retoricii, *inventio*, în timp ce problema obscurităţii semantice (sens literal *versus* sens figurat) ţine mai degrabă de a treia parte a retoricii, *elocutio*.

Alegorie şi filologie

Deoarece am pierdut din vedere nuanţele vechii retorici, avem tendinţa, în interpretarea dificultăţii textelor, să reducem problema intenţiei la cea a stilului. Or, această confuzie nu este ea chiar ceea ce numim în mod tradiţional o *alegorie*? Interpretarea alegorică încearcă să înţeleagă intenţia ascunsă a

unui text prin descifrarea figurilor sale. Tratatele de retorică, începând de la Cicero şi Quintilian, nu ştiau niciodată prea bine unde să aşeze alegoria. În acelaşi timp figură de gândire şi trop, dar trop în mai multe cuvinte (metaforă continuată după definiţia obişnuită), ea este echivocă, ca şi cum ar pluti între prima parte a retoricii, *inventio*, trimiţând la o chestiune de intenţie, şi a treia, *elocutio*, trimiţând la o problemă de stil. Alegoria, prin intermediul căreia întregul Ev Mediu a gândit chestiunea intenţiei, se sprijină într-adevăr pe suprapunerea a două cupluri (şi două principii de interpretare) teoretic distincte, unul juridic şi altul stilistic.

Alegoria, în sensul hermeneutic tradiţional, este o metodă de interpretare a textelor, modul de a continua să explici un text separat de contextul său original, iar intenţia autorului său nu mai poate fi recunoscută, dacă va fi fost vreodată (Compagnon, p. 46-50). La greci, alegoria purta numele de *hyponoia*, ca sensul ascuns sau subteran descoperit la Homer începând cu secolul VI, pentru a da o semnificaţie acceptabilă la ceea ce devenise străin, şi pentru a scuza comportamentul zeilor, care părea acum scandalos. Alegoria inventează un alt sens, cosmologic, psihomahic, acceptabil sub litera textului: ea plachează o distincţie stilistică peste o distincţie juridică. Este un model exegetic ce serveşte la actualizarea unui text de care suntem îndepărtaţi în timp sau prin moravuri (în orice caz prin cultură). Reintrăm în posesia lui atribuindu-i un alt sens, unul ascuns, spiritual, figurativ, un sens care ne convine astăzi. Norma interpretării alegorice nu este intenţia originală, este *decorum*-ul, convenienţele actuale.

Alegoria este o interpretare anacronică a trecutului, o lectură a vechiului pe modelul noului, un act hermeneutic de reintrare în posesie: ea înlocuieşte vechea intenţie cu cea a cititorilor. Exegeza tipologică a Bibliei – citirea Vechiului Testament ca şi cum ar anunţa Noul Testament – rămâne prototipul interpretării

prin anacronism, sau de asemenea descoperirea profeţiilor despre Christos la Homer, Virgiliu şi Ovidiu, cum s-a văzut de-a lungul Evului Mediu. Alegoria este un instrument atotputernic pentru a induce un sens nou într-un text vechi.

Rămâne însă inevitabila chestiune a intenţiei, pe care amalgamarea registrului juridic cu cel stilistic în alegorie nu o resoarbe în întregime. Ceea ce vrea să spună pentru noi textul coincide oare cu ceea ce voia să spună pentru Homer, sau cu ceea ce voia Homer să spună? Homer se gândea oare la mulţimea de sensuri pe care generaţiile ulterioare le-au descifrat în *Iliada*? Pentru Vechiul Testament, creştinismul, religie a cărţii revelate, a rezolvat problema prin dogma inspiraţiei divine în textele sacre. Dacă Dumnezeu a călăuzit mâna profetului, atunci e legitim să citeşti în Biblie altceva decât autorul său instrumental şi uman a vrut sau a crezut că spune. Dar cum rămâne cu autorii Antichităţii, cei pe care Dante îi aşeza în limburi la începutul *Infernului*, deoarece, chiar dacă au trăit înainte de naşterea lui Christos, operele lor nu erau incompatibile cu Noul Testament? Este chiar dilema pe care Rabelais o abordează în prologul la *Gargantua*, încurajând întâi la interpretarea cărţii sale „a plus hault sens", după imaginea osului cu măduvă, a hainei care nu-l face pe om, sau a urâţeniei lui Socrate, pentru ca să recomande apoi, după o întoarcere brutală, rămânerea la literă: „ Credeţi cu adevărat că odinioară Homer, scriind *Iliada* şi *Odiseea*, gândise la alegoriile cu care îl căptuşiră Plutarh, Heraclides din Pont, Eustatie, Phornutus?" Nu, spune el, Homer nu s-a gândit la ele, şi nici Ovidiu la toate prefigurările creştinismului ce au fost găsite în *Metamorfoze*. Totuşi, Rabelais nu-i atacă pe toţi cei ce citesc un sens creştin în *Iliada* sau în *Metamorfoze*, ci doar pe cei care pretind că Homer şi Ovidiu puseseră acest sens creştin în operele lor. Altfel spus, cei care vor citi în *Gargantua* un sens scandalos, ca şi cei ce găsesc un sens creştin la Homer şi Ovidiu, vor fi răspunzători

pentru aceasta, iar nu Rabelais însuşi. Astfel, pentru a scăpa de responsabilitate şi a-şi nega intenţia, Rabelais propune confuzia obişnuită şi regăseşte vechea distincţie retorică dintre juridic şi stilistic. Celor ce vor descifra alegorii în *Gargantua* nu le rămâne decât să se acuze pe ei înşişi. În aceeaşi direcţie, Montaigne va evoca în curând „le suffisant lecteur" (fudulul cititor) care găseşte în *Eseurile* sale mai mult sens decât e conştient scriitorul că a pus. Recitindu-se, ajunge chiar să descopere el însuşi sensuri necunoscute de el.

Dar dacă Rabelais şi Montaigne, la fel ca retorii antici, printre care Cicero şi Augustin, doreau, fie şi *cum grano salis*, ca intenţia să fie distinsă de alegorie, aceasta din urmă avea încă o viaţă lungă, până în momentul în care Spinoza, părintele filologiei, ceru în *Tractatus theologico-politicus* (1670) ca Biblia să fie citită ca un document istoric, adică sensul textului să fie determinat exclusiv în raport cu contextul redactării sale. Înţelegerea în termeni de intenţie, cum se proceda deja pe vremea când Augustin atrăgea atenţia împotriva interpretării sistematice prin figură, este fundamental contextuală, sau istorică. Începând din acel moment, problema intenţiei şi cea a contextului se suprapun în mare parte. Victoria asupra modurilor de interpretare creştine şi medievale în secolul XVIII, odată cu Iluminismul, reprezintă de asemenea o întoarcere la pragmatismul juridic al retoricii antice. Alegorismul anacronic pare definitiv eliminat. Dintr-un punct de vedere raţional, dat fiind că Homer şi Ovidiu nu erau creştini, textele lor nu pot fi considerate în mod legitim ca alegorii creştine (Hirsch, 1976, p. 76). Incepând cu Spinoza, filologia aplicată textelor sacre, apoi tuturor textelor, vizează în esenţă să prevină anacronismul exegetic, să facă să prevaleze raţiunea împotriva autorităţii şi a tradiţiei. Conform filologiei corecte, alegoria creştină a Anticilor este nelegitimă, ceea ce deschide calea interpretării istorice.

Deoarece am putea avea sentimentul că această dezbatere a fost tranşată de multă vreme, sau că e abstractă, nu e probabil inutil să reamintim că e mereu vie, şi că nu a încetat să-i divizeze pe jurişti, în special pe constituţionalişti. În Franţa, regimul nu a încetat să se schimbe de mai bine de două secole, şi constituţia odată cu el, iar Marea Britanie nu are o constituţie scrisă; în Statele Unite toate chestiunile politice se pun la un moment sau la altul sub forma chestiunilor legale, ce privesc interpretarea şi aplicarea constituţiei. Astfel se înfruntă, în legătură cu orice problemă a societăţii, partizanii unei „constituţii vii", constant reinterpretată pentru a satisface nevoile actuale, capabilă să garanteze drepturi de care generaţiile trecute nu aveau cunoştinţă, cum e dreptul la avort, şi adepţii „intenţiei originale" a părinţilor fondatori, pentru care e vorba de a determina şi a aplica sensul obiectiv pe care limbajul constituţiei îl avea în momentul când a fost adoptată. Ca de obicei, cele două poziţii – alegoristă şi originalistă – sunt la fel de greu de susţinut şi una şi cealaltă. Dacă fiecare generaţie poate să redefinească primele principii după bunul ei plac, se poate spune la fel de bine că nici nu există o constituţie. Şi cum să accepţi, într-o democraţie modernă, ca în consecinţa fidelităţii la intenţia originală, presupunând de altfel că ea poate fi verificată, drepturile celor vii să fie ţinute ostatice de autoritatea celor morţi? Ca mortul să îl ţină pe cel viu, cum zice vechiul adagiu juridic? Ar trebui oare, de exemplu, să perpetuăm prejudecăţile rasiale de la sfârşitul secolului XVIII şi să ratificăm perspectivele sclavagiste şi discriminatorii ale celor ce au redactat constituţia americană? În opinia multor literaţi de azi, şi chiar a unei bune părţi din istorici, ideea că un text are un singur sens obiectiv este himerică. De altfel partizanii intenţiei originale se înţeleg rareori unii cu alţii, iar înţelegerea a ceea ce voia să spună la origine constituţia rămâne atât de nedeterminată încât, în cazul fiecărei dileme concrete, moderniştii pot să-i

invoce autoritatea la fel de mult ca şi conservatorii. În concluzie, interpretarea unei constituţii, sau chiar a oricărui text, ridică nu doar o chestiune istorică ci şi una politică, cum o sugera deja Rabelais.

Filologie şi hermeneutică

Hermeneutica, adică arta de a interpreta textele, veche disciplină auxiliară teologiei, aplicată până atunci doar textelor sacre, a devenit în secolul XIX, pe urmele teologilor protestanţi germani din secolul XVIII, şi graţie dezvoltării conştiinţei istorice europene, ştiinţa interpretării tuturor textelor şi însăşi temelia filologiei şi a studiilor literare. După Friedrich Schleiermacher (1768-1834), care a pus bazele hermeneuticii filologice la sfârşitul secolului XVIII, tradiţia artistică şi literară, nemaifiind într-o relaţie nemijlocită cu propria sa lume, s-a înstrăinat faţă de sensul ei original (este aceeaşi problemă pe care alegorizarea lui Homer o rezolva în mod diferit). El fixează aşadar drept ţel al hermeneuticii acela de a restabili semnificaţia primordială a unei opere dat fiind că literatura, ca şi arta în general, s-a alienat faţă de lumea sa de origine: opera de artă, scrie el, „îşi obţine o parte din inteligibilitate de la destinaţia sa primordială", de unde reiese că „opera de artă smulsă din contextul ei primordial îşi pierde semnificaţia, dacă acest context nu este păstrat de istorie" (citat de Gadamer, p. 185). Conform acestei doctrine romantice şi istoriciste, semnificaţia veritabilă a unei opere este cea pe care o avea la origine: a o înţelege înseamnă să reduci anacronismele alegorice şi să-i restitui această origine. Cum scrie Hans-Georg Gadamer:

> A restabili „lumea" căreia îi aparţine, a restitui starea originală pe care creatorul o avea „în vedere", a executa opera în stilul ei original, toate aceste mijloace de reconstituire istorică ar avea aşadar pretenţia legitimă de a face inteligibilă adevărata semnificaţie a unei opere de artă şi de a o feri de neînţelegere şi de o actualizare care e falsă. [...] Cunoaşterea istorică deschide posibilitatea restituirii a ceea ce e pierdut şi a restaurării tradiţiei, în măsura în care redă viaţă ocazionalului şi originalului. Întregul efort hermeneutic vizează aşadar regăsirea „punctului de ancorare" în spiritul artistului, singurul care va face cu totul de înţeles semnificaţia unei opere de artă (Gadamer, p. 186).

Astfel rezumată, gândirea lui Schleiermacher reprezintă poziţia filologică (sau antiteoretică) cea mai hotărâtă, identificând riguros semnificaţia unei opere cu condiţiile cărora aceasta le-a răspuns la origine, şi înţelegerea sa cu reconstruirea producerii sale originale. Conform acestui principiu, istoria poate, şi trebuie, să reconstituie contextul original; reconstruirea intenţiei autorului este condiţia necesară şi suficientă pentru determinarea sensului operei.

Din punctul de vedere al filologului, un text nu poate să vrea să spună ulterior ceea ce nu putea să vrea să spună la origine. Conform primului canon postulat de Schleiermacher pentru interpretare în compendiul său din 1819: „Tot ceea ce, într-un discurs dat, cere să fie determinat în mod mai precis nu poate să fie decât pornind de la aria lingvistică comună autorului şi publicului său originar" (Schleiermacher, p. 127). Iată de ce lingvistica istorică, căreia îi revine sarcina de a determina în mod univoc limba comună autorului şi primului său public, se regăseşte în centrul demersului filologic. Nu ar trebui totuşi să-i considerăm idioţi sau naivi pe exegeţii medievali: ei ştiau foarte bine, asemenea lui Rabelais, că Homer, Virgiliu şi Ovidiu nu fuseseră creştini şi că intenţiile lor nu putuseră să fie acelea de a produce sau sugera sensuri creştine. Ei porneau totuşi de la ipoteza unei intenţii superioare celei a autorului individual, sau în orice caz nu presupuneau că într-un text totul trebuie explicat exclusiv prin contextul istoric comun autorului şi primilor săi

cititori. Or acest principiu alegoric este mai puternic decât principiul filologic, care, privilegiind în mod absolut contextul original, înseamnă că negi faptul că textul semnifică ceea ce se citeşte în el, adică ceea ce a semnificat de-a lungul istoriei. În numele istoriei, paradoxal, filologia neagă istoria şi evidenţa că un text poate semnifica ceea ce a semnificat.

Tocmai această premisă a filologiei – o normă, o alegere etică şi nu o propunere dedusă în mod necesar – urma să fie demolată treptat de hermeneutică. Într-adevăr, oare cum putea fi posibilă reconstruirea intenţiei originale? Schleiermacher – şi aici era el romantic – descria o metodă a *simpatiei*, sau *divinaţiei*, numită mai târziu *cerc hermeneutic* (*Zirkel im Verstehen*), conform căreia, pus în faţa unui text, interpretul emite întâi o ipoteză despre sensul său ca întreg, apoi analizează detaliile părţilor, apoi revine la o înţelegere modificată a întregului. Această metodă presupune că există o relaţie organică de interdependenţă între părţi şi întreg: nu putem cunoaşte întregul fără să cunoaştem părţile, dar nu putem nici cunoaşte părţile fără a cunoaşte întregul care determină funcţiile lor. Această ipoteză este problematică (nu toate textele sunt coerente, iar textele moderne sunt chiar din ce în ce mai puţin), dar acesta nu e încă paradoxul cel mai deranjant. Metoda filologică postulează într-adevăr că cercul hermeneutic poate să umple prăpastia istorică dintre prezent (interpretul) şi trecut (textul), să corecteze prin confruntarea cu părţile un act iniţial de empatie cu întregul, şi să ajungă astfel la reconstruirea istorică a trecutului. Cercul hermeneutic este conceput în acelaşi timp ca o dialectică a întregului şi a părţilor, şi ca un dialog al prezentului şi al trecutului, ca şi cum aceste două tensiuni, aceste două distanţe ar urma să se rezolve dintr-o mişcare, simultan şi identic. Graţie cercului hermeneutic, înţelegerea leagă un subiect de un obiect, iar acest cerc, care este „metodic" ca şi îndoiala carteziană, dispare odată ce subiectul a atins

înţelegerea completă a obiectului. După Schleiermacher, Wilhelm Dilthey (1833-1911) va reduce pretenţia filologică exhaustivă, opunându-i *explicaţiei*, la care poate ajunge numai metoda ştiinţifică aplicată fenomenelor naturii, *înţelegerea*, care ar fi un scop mai modest al hermeneuticii experienţei umane. Un text poate fi înţeles, dar n-ar putea fi explicat, de exemplu printr-o intenţie.

Fenomenologia transcendentală a lui Husserl, apoi fenomenologia hermeneutică a lui Heidegger au subminat şi mai mult această ambiţie filologică, şi au făcut posibilă înflorirea antifilologică ce a urmat. Odată cu Edmund Husserl (1859 – 1938) înlocuirea *cogito*-ului cartezian, în calitate de conştiinţă reflexivă, prezenţă sieşi şi disponibilitate în faţa celuilalt, cu *intenţionalitatea*, ca act de conştiinţă care este întotdeauna conştiinţă a ceva anume, compromite empatia interpretului la care se referea ipoteza cercului hermeneutic. În alţi termeni, cercul hermeneutic nu mai e „metodic", ci condiţionează înţelegerea. Dacă orice înţelegere presupune o anticipare a sensului (precomprehensiune), oricine vrea să înţeleagă un text are întotdeauna un proiect în privinţa acestuia, iar interpretarea se sprijină pe o prejudecată. Odată cu Martin Heidegger (1889-1976), această intenţionalitate fenomenologică este în plus concepută ca fiind istorică: precomprehensiunea noastră, inseparabilă de existenţa noastră sau de fiindul-acolo (*Dasein*) al nostru, ne interzice să scăpăm de propria noastră situare istorică pentru a o înţelege pe cealaltă. Fenomenologia lui Heidegger este întemeiată şi ea pe principiul hermeneutic al circularităţii şi al precomprehensiunii, sau al anticipării sensului, dar argumentul care face din condiţia noastră istorică prejudecata oricărei experienţe implică faptul că reconstrucţia trecutului a devenit imposibilă. „Sensul, afirmă Heidegger, este „către ce"-ul proiectului de la care pornind ceva devine inteligibil ca ceva; iar acest „către ce" îşi primeşte structura de

la deținerea-prealabilă, privirea-prealabilă si conceperea-prealabilă"[1] (Heidegger, p. 197). De la empatie am trecut la proiect, apoi la prejudecată, iar cercul hermeneutic a devenit un cerc, dacă nu vicios sau fatal, fiindcă Heidegger îndepărta deliberat aceste calificative în *Ființă și Timp* („ a vedea în acest cerc un cerc vicios și a se pune la pândă în căutarea mijloacelor de a-l evita [...] înseană a înțelege greșit de la un capăt la altul ce înseamnă a-l înțelege", *ibid.*, p. 198), cel puțin ineluctabil și de nedepășit, deoarece înțelegerea însăși nu scapă de prejudecata istorică. Cercul nu se dizolvă odată cu înțelegerea textului; nu mai e „hiperbolic", ci aparține structurii însăși a actului de a înțelege: „E din contră, mai scrie Heidegger, expresia *structurii* existențiale *cu prealabile* a *Dasein*-lui însuși" (*ibid.*, p. 199). Filologia a devenit o himeră, dacă nu mai poți spera vreodată să ieși din propria lume unde ești închis ca într-o bulă. Nici Husserl nici Heidegger nu tratează în primul rând interpretarea textelor literare, însă, după contestarea de către ei a cercului filologic, Hans-Georg Gadamer a reluat, în lumina tezelor lor, în *Adevăr și Metodă* (1960), întrebările traduiționale ale hermeneuticii de la Schleiermacher. Care este sensul unui text? Ce pertinență are pentru sens intenția autorului? Putem oare înțelege texte care ne sunt străine istoric sau cultural? Orice înțelegere e legată oare de situația noastră istorică?

Ca orice restaurare – consideră Gadamer –, restabilirea condițiilor originale este o tentativă pe care istoricitatea ființei noastre o sortește eșecului. Ceea ce a fost restabilit, viața pe care am făcut-o să revină din alienare, nu mai e viața originală. [...] o activitate hermeneutică pentru care înțelegerea ar însemna restaurarea originalului nu ar fi decât transmiterea unui sens acum defunct (Gadamer, p. 186).

[1] Martin Heidegger, *Ființă și Timp*, trad. G. Liiceanu și C. Cioabă, București, Humanitas, 2003, p. 208.

Nu poate fi vorba așadar, pentru o hermeneutică post-heideggeriană, de un primat al primei receptări, sau de acel „vrea să spună" al autorului, oricât de larg ar fi conceput acesta. Acest „vrea să spună" și această primă receptare nu ar restitui oricum nimic real pentru noi.

După Gadamer, semnificația unui text nu e niciodată epuizată prin intențiile autorului său. Când textul trece de la un context istoric sau cultural la altul, noi semnificații îi sunt atașate, pe care nici autorul nici primii cititori nu le prevăzuseră. Orice interpretare e contextuală, dependentă de criteriile relative contextului în care are loc, fără să fie posibil să cunoști sau să înțelegi un text așa cum ar fi în el însuși. După Heidegger, s-a sfârșit așadar cu hermeneutica lui Schleiermacher. Orice interpretare este din acel moment concepută ca un dialog între trecut și prezent, sau o dialectică a întrebării și a răspunsului. Distanța temporală între interpret și text nu nu se mai cere umplută, nici pentru a explica și nici măcar pentru a înțelege, ci, sub numele de fuziune de orizonturi, ea devine o trăsătură ineluctabilă și productivă a interpretării: aceasta, ca act, pe de o parte îl face pe interpret să-și conștientizeze ideile anticipate, iar pe de alta păstrează trecutul în prezent. Răspunsul pe care îl aduce textul depinde de întrebarea pe care i-o punem din punctul nostru de vedere istoric, dar și de facultatea noastră de a reconstrui întrebarea la care răspunde textul, fiindcă textul dialoghează și cu propria sa istorie.

Cartea lui Gadamer nu a fost tradusă în franceză decât destul de tardiv, în 1976, și doar parțial. Concluziile metafizicii lui Heidegger pentru interpretarea textelor, erau totuși pe aceeași lungime de undă cu dezbaterea franceză asupra literaturii din anii șaizeci și șaptezeci, cu atât mai mult cu cât această metafizică se încheia legând hermeneutica întrebării și răspunsului de o concepție a limbajului ca mediu și interacțiune, în opoziție cu definiția sa ca instrument servind exprimării unui

„a vrea să spună" prealabil. Până în acest punct, hermeneutica filologică nu făcuse problematic limbajul, ci doar menținuse ideea că o semnificație, dincoace de limbaj, era exprimată sau reflectată de acesta. Acesta este motivul pentru care noțiunea husserliană de „a vrea să spună" trebuia considerată complice cu „logocentrismul" metafizicii occidentale, și criticată de Derrida în *Vocea și Fenomenul*, în 1967. Nu doar că sensul textului nu este epuizat de intenție sau echivalent acesteia – nu poate așadar să fie redus la sensul pe care îl are pentru autor și contemporanii săi –, ci mai trebuie să includă și istoria criticării sale de către toți cititorii din toate timpurile, receptarea sa trecută, prezentă și viitoare.

Intenție și conștiință

Astfel, chestiunea raportului dintre text și autorul său nu se reduce nicidecum la cea a biografiei, a rolului său fără îndoială excesiv în istoria literară tradițională („omul și opera"), a procesului pe care i l-a intentat noua critică (Textul). Teza morții autorului, ca funcție istorică și ideologică, maschează o problemă mai complicată și esențială: aceea a intenției autorului, în care intenția contează mult mai mult decât autorul, în calitate de criteriu al interpretării literare. Autorul biografic ar putea fi eliminat din concepția noastră despre literatură, fără a pune sub semnul întrebării în vreun fel prejudecata obișnuită, nu neapărat falsă totuși, care face din intenție presupoziția inevitabilă a oricărei interpretări.

Acesta e cazul întregii critici numită a conștiinței, școala de la Geneva, asociată îndeosebi cu Georges Poulet. Această abordare cere empatie și identificare din partea criticului pentru a înțelege opera, adică pentru întâlnirea cu celălalt, cu autorul, prin opera sa, în calitate de conștiință profundă. Înseamnă a

reproduce mișcarea inspirației, a retrăi proiectul creator, sau chiar a regăsi ceea ce Sartre numea „proiectul original" în *Ființa și Neantul*, făcând din fiecare viață un întreg, un ansamblu coerent și orientat, cum urma să le retraseze în cazul lui Baudelaire și Flaubert. Or din punctul de vedere al înregistrării actului de conștiință pe care îl reprezintă scriitura ca expresie a unui „a vrea să spună", orice document – o scrisoare, un bilet – poate fi la fel de important ca un poem sau un roman. Desigur, contextul istoric e în general ignorat de acest gen de critică în profitul unei lecturi imanente ce vede în text o actualizare a conștiinței autorului, iar această conștiință nu mai are prea mult de a face cu o biografie, nici cu vreo intenție reflexivă sau premeditată, ci ea corespunde structurilor profunde ale unei viziuni a lumii, unei conștiințe de sine, sau unei intenții în act. Acest nou tip de *cogito* fenomenologic, caracterizat de câteva mari teme ca spațiul, timpul, celălalt, va mai fi numit de Poulet, în ultima sa lucrare (1985), „gândirea nedeterminată", care se exprimă într-o operă întreagă. Autorul rămâne așadar, fie el și în calitate de „gândire nedeterminată".

Or întoarcerea la text, cerută de noua critică, nu a fost cel mai adesea decât o întoarcere la autor ca „proiect creator" sau „gândire nedeterminată", așa cum o ilustrează în anii șaizeci polemica dintre Barthes și Raymond Picard. Barthes a publicat *Despre Racine* (1963); Picard l-a atacat în *Noua critică sau noua impostură* (1965); Barthes a răspuns în *Critică și Adevăr* (1966). În *Despre Racine* – la fel ca în *Michelet* (1954), unde căuta să-i „redea acestui om coerența", să descrie o unitate, să „regăsească structura unei existențe", adică „o rețea organizată de obsesii" (Barthes, 1954, p. 5) –, Barthes, mereu aproape de critica tematică, trata opera lui Racine ca un întreg în scopul de a degaja o structură profundă unificatoare la cel pe care îl numea „omul racinian", expresie ambiguă care desemnează creatura raciniană, dar și, prin intermediul creaturilor sale, pe

creatorul însuşi în calitate de conştiinţă profundă sau de intenţionalitate. Structuralismul, mixtură de antropologie şi de psihanaliză, rămânea o hermeneutică fenomenologică, iar Picard nu a pierdut ocazia să semnaleze această contradicţie: "'Noua critică' cere întoarcerea la operă, dar această operă nu este opera literară [...] este experienţa totală a unui scriitor. Ea se vrea de asemenea structuralistă; totuşi nu e vorba de structuri literare [...] ci de structuri psihologice, sociologice, metafizice etc." (Picard, p. 121).

Poziţia lui Picard este foarte diferită. Prin literar – „operă literară", „structuri literare" – el înţelege „concertat, conştient, intenţionat": „Intenţia voluntară şi lucidă care i-a dat naştere, ca operă literară aparţinând unui anume gen şi investită cu o funcţie precisă, este considerată ineficace: realitatea sa specific literară este iluzorie" (*ibid.*, p. 123). Iată cum rezumă el gândirea lui Barthes. Acestei „intenţii voluntare şi lucide" – expresie ce are meritul de a preciza fără urmă de echivoc ceea ce un istoric al literaturii înţelege în 1965 prin „realitate literară" – Barthes i-ar fi opus un subconştient sau un inconştient al operei raciniene operând ca o intenţie imanentă. Sub această formă reînnoită, el a păstrat figura autorului. Orizontul lui Picard este cel al pozitivismului, dar critica sa nu e lipsită de perspicacitate iar în „Moartea autorului" Barthes urma să admită că „noua critică nu a făcut adesea decât [...] să consolideze [...] imperiul Autorului", în sensul în care nu a făcut decât să substituie biografiei, sau „omului şi operei", un om profund (iar vieţii, existenţa).

Răspunzându-i lui Picard în *Critică şi Adevăr*, Barthes nu va lupta să-şi apere *Despre Racine*, ci îşi va radicaliza poziţia şi va înlocui omul prin limbaj: „Este scriitor cel pentru care limbajul este problematic, care îi simte profunzimea, nu instrumentalitatea sau frumuseţea" (Barthes, 1966, p. 46).

Literatura devine din acel moment plurală, imposibil de redus la o intenţie, de unde evacuarea autorului:

> Tindem în general, cel puţin azi, să credem că scriitorul poate să revendice sensul operei sale şi să definească el însuşi acest sens ca fiind legal, de unde o interogaţie nesăbuită adresată de către critic scriitorului mort, vieţii sale, urmelor intenţiei sale, pentru ca să ne asigure el însuşi de ce anume semnifică opera sa: vrem cu orice preţ să facem să vorbească mortul sau substitutele sale, timpul său, genul, lexicul, pe scurt, întreaga contemporaneitate a autorului, proprietară prin metonimie a dreptului scriitorului mort asupra creaţiei sale (*ibid.*, p. 59).

Barthes regăseşte astfel – doar pentru a le critica în numele absenţei oricărui „a vrea să spună" – orizontul juridic al noţiunii de intenţie, şi privilegiul acordat primei receptări de către hermeneutica filologică.

El le opune acestora opera ca mit, căreia moartea îi confiscă semnătura: „Autorul, opera nu sunt decât punctul de plecare al unei analize al cărei orizont e limbajul" (*ibid.*, p. 61). Acolo unde Gadamer prezenta încă înţelegerea ca o fuziune de orizonturi între prezent şi trecut, pentru Barthes, care îşi radicalizează poziţia în favoarea polemicii şi o împinge poate cu o treaptă prea departe, ruptura ce separă opera de originea sa este absolută: „Opera este pentru noi fără contingenţe, [...] opera e întotdeauna în situaţie profetică [...]. Retrasă din orice *situare*, opera se lasă tocmai prin aceasta explorată." (*ibid.*, p. 54-55). Nimic nu mai rămâne din cercul hermeneutic sau din dialogul întrebării şi al răspunsului; textul e prizonier al receptării sale aici şi acum. Se trece astfel de la structuralism la poststructuralism, sau la deconstrucţie.

Acest relativism dogmatic, sau acest ateism cognitiv, se va agrava şi mai mult la Stanley Fish, critic american care, în *Is There a Text in This Class?* (1980), va susţine, la antipozii

obiectivismului ce pledează pentru un sens inerent şi permanent al textului, că un text are tot atâtea sensuri câţi cititori, şi că nu există nici un mijloc de stabilire a validităţii (sau invalidităţii) unei interpretări. Cititorul se substituie din acel moment autorului în calitate de criteriu al interpretării.

Metoda pasajelor paralele

Nici măcar partizani morţii autorului nu au renunţat vreodată să vorbească, de exemplu, de ironie sau de satiră, în situaţia în care aceste categorii nu au sens decât referitor la intenţia de a spune un lucru pentru a face să se înţeleagă altul: tocmai de această intenţie încerca Rabelais să se dezică certându-l pe cititor în prologul să la *Gargantua*. De asemenea, recursul la metoda pasajelor paralele (*Parallelstellenmethode*), care tinde să prefere, pentru a desluşi un pasaj obscur dintr-un text, un alt pasaj din acelaşi autor decât pasajul unui alt autor, e dovada, la cei mai sceptici, persistenţei unei anume credinţe în intenţia autorului. E metoda cea mai generală şi cea mai puţin controversată, în definitiv procedeul esenţial al studiilor şi cercetării literare. Atunci când un pasaj dintr-un text ne pune probleme prin dificultatea, obscuritatea sau ambiguitatea sa, căutăm un pasaj paralel, în acelaşi text sau în alt text, în scopul de a desluşi sensul pasajului litigios. A înţelege, a interpreta un text, înseamnă întotdeauna, inevitabil, cu ajutorul identităţii, a produce diferenţă, cu ajutorul aceluiaşi, altul: scoatem la lumină diferenţe pe fondul unor repetiţii. Iată de ce metoda pasajelor paralele se găseşte la temelia disciplinei noastre: ea este chiar tehnica ei de bază. Ne folosim de ea fără încetare, cel mai adesea fără să ne mai gândim. De la singular, de la individual, de la opera în unicitatea ei aparent ireductibilă – *Individum est ineffabile*, conform vechiului adagiu scolastic –, ea ne permite

să trecem la plural şi la serial, şi de acolo atât la diacronie cât şi la sincronie. Metoda pasajelor paralele este tot atât de elementară pe cât e comutarea pentru a izola unităţile minimale în fonologie.

E o metodă foarte veche, deoarece a citi, şi mai ales a reciti, înseamnă a compara. Toma de Aquino scria în *Suma teologică*: *Nihil est quod occulte in aliquo loco sacrae Scripturae tradatur, quod alibi non manifeste exponatur* (*Summa Theologica*, I, qu. 1, art. 9). „Nu există nimic care să fie transmis în mod ascuns într-un loc al Sfintei Scripturi şi să nu fie expus în alt loc în mod manifest." Adagiul are valoarea unui avertisment împotriva exceselor alegorezei, pe care o supune controlului prin context, adică o filologie *avant la lettre*. În sens strict: orice alegorie trebui să poată fi verificată printr-un pasaj paralel interpretabil în mod literal. Or aceasta e reluarea unei exigenţe augustiniene. Augustin nu dorea să se recurgă la interpretarea spirituală atâta vreme cât nu era neapărat nevoie, însă dacă textul era obscur, dacă nu făcea sens în mod literal, răstălmăcirea sau suprainterpretarea erau limitate de regula cu pricina. Apărut din cauza alegoriei, acesta este abc-ul meseriei de filolog, cât despre regula lui Toma de Aquino, nu încetez să le-o reamintesc studenţilor când le recomand prudenţa în interpretarea metaforică a unui cuvânt dintr-un poem, dacă un alt pasaj de acelaşi autor nu explică şi nu confirmă această metaforă printr-o comparaţie sau o desemnare, ca în acest mod de exprimare adesea prezent în *Florile răului* în urma unei descrieri alegorice: „Acest abis este infernul, cu prieteni populat!" („Duellum").

La naşterea filologiei în secolul XVIII, filologul şi teologul Georg Friedrigh Meier (1718-1777), în a sa *Încercarea unei arte universale a interpretării* (1757), este, după cum afirmă Peter Szondi, unul din cei dintâi care au formalizat funcţia hermeneutică a pasajelor paralele:

Pasajele paralele (*loca parallela* [sic]) sunt discursuri sau părți de discurs care au o asemănare cu textul. Ele seamănă așadar cu textul fie în privința cuvintelor, fie în cea a sensului și a semnificației, fie în amândouă. Cele dintâi produc paralelismul verbal (*parallelismus verbalis*), celelalte paralelismul obiectului (*parallelismus realis*), iar cele din urmă paralelismul mixt (*parallelismus mixtus*) (citat de Szondi, p. 87).

Paralelismul cuvintelor și paralelismul lucrurilor se opun așadar în text la fel ca omonimia și sinonimia în cadrul limbii. Paralelismul verbal descrie identitatea cuvântului în contexte diferite: el servește la stabilirea indexului și a concordanțelor, cum sunt cele din Biblie, din clasici, iar azi din moderni, imprimate sau electronice, accesibile pe CD-ROM sau pe Internet. Paralelismul verbal este un indiciu, o probabilitate, dar desigur niciodată o dovadă: cuvântul nu are neapărat același sens în două pasaje paralele. Meier recunoștea și identitatea obiectului în contexte diferite. Metoda urmărește de fapt, scrie Szondi, „clarificarea unui pasaj obscur, nu doar din pasajele unde e folosit același cuvânt, ci și din cele unde același obiect e desemnat cu un alt cuvânt" (*ibid.*, p. 87). Meier își manifesta chiar preferința ca principiu hermeneutic pentru paralelismul obiect. Totuși acesta ni se pare mai suspect, mai subiectiv (mai puțin pozitiv) decât paralelismul cuvintelor. Aceasta deoarece, dacă omonimia a rezistat destul de bine mișcărilor de idei din secolul XX, sinonimia, altădată la temelia stilisticii, a fost făcută să pară foarte îndoielnică de către filosofia limbajului și lingvistica contemporană, pentru care a spune ceva în mod diferit înseamnă a spune altceva. Paralelismul obiectelor pare să reintroducă alegoria în filologie. Să ne gândim însă la cazuri simple și greu de contestat. Un index tematic, și chiar un index al numelor de persoane, înregistrează nu doar paralelisme de cuvinte, ci, să sperăm, și paralelisme de obiecte. În ultima mea carte, de exemplu, l-am numit adesea pe Napoleon III „împăratul", iar „papa" Leon XIII sau Pius X „papă", dar am

avut grijă ca toate ocurențele unde „împăratul" îl desemnează pe Napoleon III, iar „papa" pe Leon XIII sau Pius X să figureze în indexul numelor de persoane *sub verbo* Napoleon III, Leon XIII și Pius X. Un „index al numelor de persoane" trebuie să includă contextele în care aceste persoane sunt desemnate, nu doar cu numele propriu, ci și prin perifraze descriptive sau denotante. Iată ce înseamnă paralelismul obiectului. Diferența este aceea pe care o făcea Frege între *Sinn* și *Bedeutung*, sens și referință, sau sens și denotație. Au existat multe dispute în privința sensului perifrazei celei mai celebre din literatura franceză: „fiica lui Minos și a Pasiphaei" – în care unii au văzut, de la Théophile Gautier până la Bloch, în *Căutarea timpului pierdut*, cel mai frumos vers al limbii franceze pentru că nu însemna nimic – dar nu și în privința faptului că această expresie avea aceeași denotație ca numele propriu *Phedra*. Totuși, deîndată ce nu mai e vorba de paralelismul dintre un nume propriu și o perifrază descriptivă, paralelismul obiectului este desigur mai greu de stabilit și constituie un indiciu mai slab decât paralelismul cuvântului: a se vedea cazul indexurilor tematice. Este adevărat că în Franța cărțile conțin rareori așa ceva.

Alături de aceste două paralelisme ale cuvântului și obiectului, Johann Martin Chladenius (1710-1759), în a sa *Introducere la interpretarea corectă a discursurilor și a operelor scrise* (1742), mai recunoștea atât *paralelismul intenției* cât și *paralelismul legăturii* între cuvinte. Primul se distinge de paralelismul obiectului la fel cum ceea ce vrea să spună autorul se distinge de ceea ce spune textul sau, conform vechii distincții juridice și retorice mereu activă la Sfântul Augustin, *intentio* și *actio*, *voluntas* și *scriptum*: paralelismul intenției este așadar paralelismul în spirit, pe care litera poate să-l ascundă. Al doilea, paralelismul legăturii, desemnează o identitate de construcție, sau repetiția formală: este un *pattern*, un motiv.

„Straight from the horse's mouth"[2]

Ce ipoteze emite metoda pasajelor paralele cu privire la autor şi intenţia sa? Ce să mai credem despre metoda pasajelor paralele în epoca morţii autorului, apoi în cea a posibilei sale învieri? Am să mă limitez la paralelismul verbal, cel mai des exploatat şi cel mai sigur, deoarece controversa în privinţa acestuia va fi valabilă *a fortiori* şi pentru celelalte.

Aparent criticii, oricare ar fi prejudecăţile lor despre autor, sau împotriva lui, tind, pentru a clarifica un pasaj obscur dintr-un text, să prefere un pasaj paralel din acelaşi autor. Fără ca acest privilegiu să fie în general formulat explicit, se preferă un alt pasaj din acelaşi text sau, în lipsa lui, un pasaj dintr-un alt text al aceluiaşi autor, sau în fine un pasaj dintr-un text al unui autor diferit. Această ordine de preferinţe face obiectul unui consens. Pentru a clarifica sensul substantivului *infinitul* în „Călătoria", „Legănându-ne infinitul pe finitul mărilor", voi căuta în primul rând celelalte două ocurenţe ale termenului în *Florile răului* din 1861, înainte de a mă întoarce spre *Spleenul Parisului*, unde cuvântul este mai curent, apoi spre Musset şi Hugo, Leopardi, Coleridge şi De Quincey. Un pasaj paralel al aceluiaşi autor pare să aibă întotdeauna mai multă greutate în clarificarea sensului unui cuvânt obscur decât un pasaj dintr-un autor diferit: implicit, metoda pasajelor paralele recurge aşadar la intenţia autorului, dacă nu ca scop, premeditare sau intenţie prealabilă, cel puţin ca structură, sistem şi intenţie în act. Într-adevăr, dacă intenţia autorului este considerată ne-pertinentă pentru a hotărî sensul textului, nu e foarte clar cum se poate justifica aceasta preferinţă generală pentru un text al aceluiaşi autor. Sau, cum atrage atenţia criticul american P.D. Juhl într-o lucrare despre filosofia criticii literare, chiar şi criticii cei mai

[2] *Straight from the horse's mouth* = de la sursă.

rezervaţi în privinţa intenţiei autorului ca un criteriu al interpretării nu ezită să recurgă la pasaje paralele pentru a explica textul cu care au de a face. (Juhl, p. 214).

Polemica despre „Pisicile" lui Baudelaire ilustrează perfect acest punct. Comentând rima feminină „solitudes", Roman Jakobson şi Claude Lévi-Strauss, în analiza lor din 1962, consideră că ea este „în mod curios elucidată (ca de altfel întregul sonet) de câteva pasaje din „Mulţimile": „Multitudine, singurătate: termeni egali şi convertibili pentru poetul activ şi fecund" (Jakobson, p. 417). Astfel, un pasaj dintr-un alt text al lui Baudelaire, în cazul de faţă un poem în proză din *Spleenul Parisului*, serveşte la explicarea şi îmbogăţirea sensului unui vers şi chiar a unui sonet din *Florile răului*. Apoi, în privinţa epitetelor *puternice şi blânde* calificând iniţial pisicile, ca şi în ce priveşte comparaţia finală asemuind pupilele lor cu stelele, Jakobson şi Lévi-Strauss citează, urmând ediţia critică a lui Crépet şi Blin, un vers din Sainte-Beuve despre „astrul puternic şi blând" (1829), şi un vers de Brizeux numind femeile „Fiinţe puternice şi blânde!" (1832), înainte de a adăuga: „Aceasta ar confirma, dacă mai era nevoie, faptul că pentru Baudelaire, imaginea pisicii este strîns legată de cea a femeii", şi de a mai cita şi mărturia celor două poeme din *Florile răului* intitulate „Pisica". Ei conchid în fine: „acest motiv al oscilaţiei între masculin[3] şi feminin se regăseşte în subtextul „Pisicilor", unde transpare de sub ambiguităţi intenţionate." (*ibid.*, p. 418). Desigur, este vorba de ultima pagină a articolului, iar cei doi autori rămân prudenţi: "Aceasta ar confirma, dacă mai era nevoie..." Insă orice s-ar spune argumentul pasajelor paralele este exemplar condus: ocol pe la doi precursori, întoarcere la

[3] In franceză termenul „chat" utilizat de Baudelaire este un substantiv masculin, având însă o conotaţie generică (felină) echivalentă cu femininul românesc „pisică". (n.tr.)

Florile răului pentru a clarifica ceea ce este numit în fine „ambiguitate intenţionată".

Riffaterre a criticat deschis aceste pasaje paralele, punând în evidenţă faptul că în cele două sonete intitulate „Pisica", „nu există nimic [...] care să impună în mintea cititorului imaginea unei femei"(Riffaterre, p. 357). Cât despre citatul din „Mulţimile", el observă că acesta „se aplică poate altundeva însă cu siguranţă nu aici, şi nici o interpretare a sonetului nu poate să fie dedusă din el. [...] autorii trebuie că s-au folosit bucuroşi de coincidenţa între singurătăţi şi aforismul lui Baudelaire" (*ibid.*, p. 322). Totuşi, oare Riffaterre refuză acest recurs la pasajele paralele în fapt sau de drept, pentru că acestea se dovedesc nepotrivite în cazul de faţă, sau pentru că metoda pasajelor paralele trebuie proscrisă din principiu? Se pare că adoptă mai degrabă a doua poziţie, deoarece doreşte să se limiteze strict la text (la experienţa pe care cititorul o are cu acest text), şi să izgonească în general orice „cunoaştere exterioară mesajului" (*ibid.*, p. 326). Totuşi, refuzurile sale rămân contingente, topice (locale), şi nu vizează însăşi metoda pasajelor paralele: (1) pisicile din cele două sonete intitulate „Pisicile" nu sunt clar asociate cu nişte femei, însă, adaugă el, cea din poemul în proză „Orologiul" este, iar (2) citatul din „Mulţimile" nu se aplică aici, ci, cum am văzut, „se aplică poate altundeva". De altfe, Riffaterre recurge el însuşi la pasaje paralele pentru a defini ceea ce numeşte el *codul-pisică*, sau sistemul descriptiv al pisicii, la Baudelaire. Însă, după cum afirmă Juhl, „folosirea pasajelor paralele pentru a confirma sau infirma o interpretare este un apel implicit la intenţia autorului" (Juhl, p. 218).

Parcă-l aud pe Riffaterre şoptindu-mi la ureche că nu în calitate de *idiolect*, ci ca o mai bună mărturie despre *sociolect*, nu ca vorbire (parole) ci ca limbă (langue), face el apel la un pasaj din acelaşi autor preferându-l unui pasaj din alt autor, la fel cum un pasaj paralel la un alt autor din aceeaşi perioadă are

întotdeauna mai multă greutate decât un pasaj paralele la un autor din altă perioadă. Preferinţa pentru un pasaj din acelaşi autor nu ar fi aşadar decât un caz particular, sau cazul limită, a preferinţei pentru un pasaj dintr-un text contemporan: nu există contemporan mai contemporan decât poetul în persoană, *straight from the horse's mouth*, cum se zice în engleză, „de la sursă". Să ne oprim o clipă la aceasta expresie: autorul ca *horse's mouth*. Aşadar metoda pasajelor paralele nu îl convoacă pe autor ca intenţie, ci ca pe un ventriloc sau un palimpsest literar. Idiolectul nu ar fi altceva decât sociolectul redus, concentrat la *hic et nunc*, deoarece martorul cel mai înveninat, deci cel mai fiabil, al autorului nu este altcineva decât autorul însuşi. Nici o ipoteză intenţională nu ar fi necesară pentru justificarea acestei preferinţe. Argumentul este seducător dar nu absolut convingător, fiindcă se preferă de asemenea (Riffaterre ca şi alţii) un alt text din acelaşi autor mai îndepărtat în timp, în locul unui text de un alt autor mai apropiat în timp: se emite aşadar o ipoteză de coerenţă minimală a textelor unui autor în cursul timpului.

Pe de altă parte, fără această ipoteză a coerenţei minimale, un pasaj paralel din acelaşi autor poate eventual să confirme cu oarece probabilitate o interpretare ca şi cum ar fi vorba de alt autor, însă absenţa unui pasaj paralel poate cu greu să infirme o altă interpretare. Or este puţin probabil ca pisicile din „Pisici" să fie femei, pentru că ar fi singurul poem din *Florile răului* în care o metaforă de acest tip nu ar fi explicată (printr-o comparaţie sau o numire) în cursul poemului. Dar cum lui Riffaterre îi displace să avanseze argumentul paralelismului sub această formă (pentru că ar presupune într-adevăr o coerenţă, aşadar o intenţie în act), este constrâns la o formulare mai dogmatică şi costisitoare, deoarece e prezentată ca o universalia, anume că orice poem îşi explică metaforele, sau că un pasaj dintr-un poem nu poate fi metaforic dacă nu oferă trăsături metaforice

explicite. Rezultatul e același: „Oricare ar fi rolul pisicii în imaginile erotice personale ale poetului, nu este atât de important încât să-l facă să scrie instinctiv *pisică* acolo unde vrea să spună *femeie*: când o face, am observat că se simte dator să furnizeze o explicație cititorului" (Riffaterre, p. 359).

Intenție sau coerență

Metoda pasajelor presupune nu doar că intenția autorului e pertinentă pentru interpretarea textelor (se preferă un pasaj paralel din autorul însuși unui pasaj paralel din alt autor), dar și că această intenție e coerentă, doar dacă nu cumva e vorba de aceeași premisă: ipoteza intenției este o ipoteză a coerenței (coerență a textului, coerență a operei), care legitimează apropierile, adică acordă o oarecare probabilitate pentru ca acestea să fie indici suficienți. Fără o coerență presupusă în text, adică fără intenție, un paralelism e un indiciu prea fragil, o coincidență aleatorie: nu ne putem baza pe probabilitatea ca același cuvânt să aibă același sens în două ocurențe diferite.

Szondi semnalează că Chladenius reflectase într-adevăr la problema ridicată de posibilitatea unei contradicții între două pasaje paralele din același autor, dar că o rezolvase imediat prin istoria textului și evoluția autorului său:

> Cum cel ce compune o scriere nu redactează totul dintr-odată, ci la momente diferite, și poate foarte bine să-și schimbe părerea între timp, nu avem dreptul să luăm împreună pasajele paralele dintr-un autor fără a face diferențe, cu excepția celor pe care le-a scris fără să se răzgândească (citat de Szondi, p. 89).

După cum se poate vedea, paralelismul a două pasaje va fi pertinent dacă și doar dacă ele trimit la o intenție coerentă: cuvântul *singurătate* în *Spleenul Parisului* nu clarifică neapărat

cuvântul *singurătate* în *Florile răului*; Baudelaire, care cerea dreptul de a se contrazice, putea să se fi răzgândit între timp. Chladenius rezolvă această diferență prin trecerea timpului. Montaigne spunea însă: „Eu la ora asta și eu mai târziu suntem cu adevărat doi", și se lăuda cu inconsecvența sa. Dacă autorul se răzgândește de la un moment la altul, de la o frază la alta, dacă autorul e inconsecvent, atunci paralelismele verbale devin foarte nesigure. Și cu toate acestea utilizăm metoda pasajelor paralele pentru a încerca să vedem mai clar în *Eseurile* lui Montaigne.

Astfel această metodă – dar și orice cercetare literară deoarece aceasta îi e tehnica de bază – presupune coerența sau, cel puțin contradicția, care e tot o coerență căci contradicția poate prin natura ei să fie depășită printr-o coerență superioară (după Chladenius, evoluția rezolvă problema; recursul la inconștient e o altă metodă de a o trata). Dar dacă nu ar fi nici una nici cealaltă, nici coerență nici contradicție? S-ar putea oare formula o doctrină „nici-nici", nici coerență nici contradicție? Mi se pare că am scos la iveală aici o presupoziție fundamentală a studiilor literare, care este tot o presupoziție a intenției. Coerența și/sau contradicția caracterizează implicit textul produs de către om, în opoziție cu cel pe care l-ar compune o maimuță dactilografă, eroziunea apei pe o piatră sau o mașină aleatorie. Un text produs în acest fel vom încerca să-l *explicăm*, nu să-l *înțelegem*. Care e probabilitatea, ne putem întreba, ca o maimuță bătând de 630 de ori pe tastele unei mașini de scris să scrie „Pisicile"?

Alături de trecerea timpului, Chladenius, a cărui calitate a reflecției asupra interpretării nu a fost depășită, mai lua în considerare alte două obstacole ce afectau validitatea metodei pasajelor paralele: *genurile* și *tropii*. Prin *iluzie generică*, el voia să spună că nu se așteaptă de la o operă literară aceeași coerență

ca şi de la un tratat filosofic. Mai circumspect decât mare parte din filologii ulteriori, e foarte probabil că el ar fi admis, în baza acestui avertisment, să nu-i fie acordat deloc unui pasaj paralel aparţinând mărturiei unui autor, în corespondenţa sa, conversaţiile, memoriile sale, adică în alte genuri, o valoare explicativă preponderentă în ce priveşte opera./Prin *iluzie metaforică*, pe de altă parte, el amintea eroarea care constă în a induce ideea că „dacă într-un loc, sau în mai multe, cuvântul e luat în acel sens figurat, ar trebui să fie înţeles la fel şi într-un alt pasaj" (citat de Szondi, p. 90). Acesta este greşeala obişnuită care duce la suprainterpretare, sau la absurdităţi, şi e exact ceea ce le reproşa Riffaterre lui Jakobson şi Lévi-Strauss: sub pretext că pisica şi femeia erau asociate în anumite poeme din *Florile răului*, pisicile din „Pisicile" erau femei, şi invers, sub pretext că *singurătate* şi *mulţime* erau apropiate în poemul în proză „Mulţimile", singurătăţile din „Pisicile" nu mai erau doar hiperbole ale pustiului. „Baudelaire e perfect capabil să vadă pisica în femeie, femeia în pisică. El le utilizează uneori pe unele ca metafore ale celorlalte. Insă nu întotdeauna" (Riffaterre, p. 359). Cum preciza Chladenius: „Chiar dacă ştiu că în acel loc cuvântul are acest sens figurat, consecinţa nu e că în alt loc ar trebui să aibă exact acelaşi sens" (citat de Szondi, p. 90-91). Această regulă trebuie să le fie reamintită cel mai des studenţilor şi cercetătorilor în literatură, care au tendinţa să considere lexicul unui autor pe modelul unei „chei a visurilor" în care, la Baudelaire, *pisică* înseamnă întotdeauna „femeie", *oglindă* înseamnă întotdeauna „memorie", *moarte* înseamnă întotdeauna „tată", *dualitate* înseamnă întotdeauna „androgin" etc. Ipoteza intenţiei, sau a coerenţei, nu exclude excepţiile, singularităţile, hapaxurile. Or, să nu uităm, pasajele paralele pot fi folosite şi pentru a invalida suprainterpretările, iar hapaxul este un caz particular al pasajelor paralele, atunci când nu mai există pasaj paralel de pus în evidenţă.

A recurge la metoda pasajelor paralele implică, oricare ne-ar fi prejudecăţile împotriva autorului, în mod necesar biografia, istoria literară, a accepta o prezumţie de intenţionalitate, adică de coerenţă, intenţie neînsemnând desigur premeditare, ci intenţie în act. Astfel, metoda pasajelor paralele rămâne instrumentul prin excelenţă al criticii conştiinţei, al criticii tematice, sau al psihocriticii: este vorba întotdeauna, plecând de la pasajele paralele, de scoaterea la iveală a unei reţele latente, profunde, subconştiente sau inconştiente. Barthes, în al său *Michelet* dar şi în *Despre Racine*, nu procedează altfel pentru a descrie „omul racinian", care este în acelaşi timp creatura şi, prin ea, creatorul.

Poate fi oare citată o analiză literară care să-şi interzică absolut, până la capăt, recursul la metoda pasajelor paralele? (Am menţionat că Riffaterre persista în preferinţa sa pentru un pasaj din acelaşi autor în locul unui pasaj dintr-un contemporan.) Ar trebui să găsim un exemplu la vreunul din partizanii consecvenţi ai morţii autorului şi ai supremaţiei unice a textului. Să privim deci *S/Z*, cartea lui Barthes care a urmat după executarea autorului din 1968. Alegerea lecturii strict lineare, fără întoarceri înapoi, este într-adevăr susţinută de proscrierea paralelismelor, fie ele la acelaşi autor sau la contemporani. Nuvela lui Balzac este citită cu indiferenţă faţă de opera lui Balzac. Nu cred că poate fi găsit uşor vreun exemplu mai riguros al refuzului metodei celei mai obişnuite a studiilor literare. Si totuşi, în inima cărţii, în punctul ei nevralgic, dau peste pasajul următor:

> Artistul sarazinian vrea să dezbrace aparenţele, să meargă tot *mai departe*, *dincolo* [...]: trebuie aşadar să treacă *în* model, *sub* statuie, *în spatele* pânzei (este ceea ce un alt artist balzacian, Frenhofer, aşteaptă de la pânza ideală la care visează). Aceeaşi regulă pentru scriitorul realist (şi posteritatea sa critică): trebuie să meargă *în spatele* hârtiei, să cunoască, de exemplu, raporturile exacte ale dintre Vautrin şi Lucien de Rubempré (Barthes, 1970, p. 128-129).

Suntem chiar la mijlocul lucrării (ca şi al nuvelei). Aici, într-o paranteză ce are valoare de confirmare, Barthes stabileşte o apropiere cu *Capodopera necunoscută*, între Frenhofer şi Sarrasine, pictorul şi sculptorul. Lăsându-se dus de această referinţă la ceea ce va numi, în concluzia analizei sale, „textul balzacian" (*ibid.*, p. 214), citează alte două personaje. În tot cuprinsul lui S/Z este unicul recurs la paralelism, însă această paranteză e crucială: ea tinde să dovedească o identitate de intenţie între Frenhofer şi Sarrasine, ca şi între ei şi artistul realist, altfel spus Balzac, dar şi între Balzac şi critica tradiţională, altfel spus cea care se bazează esenţialmente pe metoda pasajelor paralele. Cât despre Barthes, el ştie că nu există nimic dincolo, sub text, cu excepţia unui alt text, însă pentru a o demonstra, pentru a se demarca de metoda pasajelor paralele, se foloseşte pur şi simplu de un exemplu caracteristic al metodei pasajelor paralele, iar evocarea unui alt text al autorului (*Capodopera necunoscută*) atrage nemijlocit, fără tranziţie, explicaţie sau rezerve, o aluzie la intenţia autorului, pe care perifraza generalizantă („scriitorul realist", pentru ca să nu spună Balzac) o disimulează insuficient.

Nici un critic, se pare, nu renunţă la metoda pasajelor paralele, care include preferinţa, pentru a clarifica un pasaj obscur, pentru un pasaj din acelaşi autor în locul unui pasaj dintr-un alt autor: nici un critic nu renunţă aşadar la o ipoteză minimală asupra intenţiei autorului, în calitatea ei de coerenţă textuală ori de contradicţie rezolvându-se la alt nivel (mai înalt, mai profund) al coerenţei. Această coerenţă este aceea a unei semnături, cum se spune în istoria artei, adică o reţea de mici trăsături distinctive, un sistem de detalii simptomatice – repetiţii, diferenţe, paralelisme – ce fac posibilă o identificare sau o atribuire. Nimeni nu tratează până la capăt literatura ca un text aleatoriu, ca fiind *limbă*, şi nu *vorbire*, *discurs* şi *acte de limbaj*. De aceea e important să elucidăm mai bine procedeele noastre elementare de analiză, presupoziţiile şi implicaţiile lor.

Cele două argumente împotriva intenţiei

Astfel, chiar şi cenzorii cei mai dezlănţuiţi ai autorului menţin în orice text literar o anume prezumţie de intenţionalitate (la minimum, este coerenţa unei opere sau pur şi simplu a unui text), ceea ce face că nu o tratează ca şi cum ar fi produsul întâmplării (o maimuţă bătând la maşină, o piatră erodată de apă, un calculator). După critica dualismului tradiţional dintre gândire şi limbaj (*dianoia* şi *logos*, *voluntas* şi *actio*), rămâne să reflectăm la noţiunea de intenţie fără sa ne permitem însă a confunda intenţia autorului ca un criteriu al interpretării cu excesele criticii biografice.

Două poziţii polemice extreme asupra interpretării – cea intenţionalistă şi cea anti-intenţionalistă – pot fi opuse, ca în cazul controversei dintre Barthes şi Picard.

(1) Trebuie şi e de ajuns să cauţi în text ceea ce autorul a vrut să spună, „intenţia sa clară şi lucidă", cum spunea Picard; este singurul criteriu al validităţii interpretării.

(2) Nu găsim niciodată în text ceea ce el (ne) spune, independent de intenţiile autorului său; nu există criteriu de validitate a interpretării.

Aş vrea să încerc să ies din capcana acestei alegeri absurde între obiectivism şi subiectivism, sau între determinism şi relativism, pentru a arăta că intenţia chiar este singurul criteriu de conceput al validităţii interpretării, însă că ea nu se identifică cu premeditarea „clară şi lucidă".

În acest caz, alternativa de mai sus poate fi rescrisă cum urmează.

(1') Putem căuta în text ceea ce spune raportat la propriul context de origine (lingvistic, istoric, cultural).

(2') Putem căuta în text ceea ce spune raportat la contextul contemporan al cititorului.

Aceste două teze nu se exclud reciproc, ci din contră sunt complementare; ele ne readuc la o formă a cercului hermeneutic legând precomprehensiunea şi înţelegerea, şi postulează că, dacă „celălalt" nu poate fi integral pătruns, el poate cel puţin să fie minimal înţeles.

Argumentele obişnuite împotriva intenţiei autorului ca un criteriu al validităţii interpretării sunt de două ordine: (1) intenţia autorului nu are pertinenţă; (2) opera îi supravieţuieşte intenţiei autorului. Să le rezumăm pe scurt înainte de a vedea în ce fel poate fi pusă la îndoială legitimitatea lor.

(1) Când cineva scrie un text, are desigur intenţia de a exprima ceva anume, vrea să spună ceva prin cuvintele pe care le scrie. Însă relaţia dintre o suită de cuvinte scrise şi ceea ce autorul voia să spună prin această suită de cuvinte nu este deloc asigurată, ca şi aceea între sensul unei opere şi ceea ce voia autorul să exprime prin ea. Cu toate că o coincidenţă poate fi posibilă (în definitiv, nimic nu împiedică un autor să realizeze uneori exact ceea ce voia), nu există vreo ecuaţie logică necesară între sensul unei opere şi intenţia autorului. Astfel decurge refutaţia cea mai frecventă a noţiunii de intenţie la teoreticienii (moderaţi) ai literaturii, la Wellek şi Warren, Northrop Frye, Gadamer, Szondi, Paul Ricoeur. O intenţie de autor este nu doar dificil de reconstruit, presupunând că ea poate fi regăsită, ci se dovedeşte cel mai adesea fără pertinenţă pentru interpretarea textului. Wimsatt şi Beardsley, în „The Intentional fallacy" (1946), articol fondator în cadrul acestui subiect, considerau că experienţa autorului şi intenţia sa, obiecte de interes pur istoric, erau indiferente pentru înţelegerea sensului operei: „Scopul sau intenţia autorului nu e nici disponibil nici de dorit ca normă pentru a judeca reuşita unei opere de artă literare" (Wimsatt, p. 3). Din două una, într-adevăr sau autorul nu a reuşit să-şi realizeze intenţiile, iar sensul operei nu coincide cu ele: atunci, mărturia sa este fără importanţă, pentru că nu va

spune nimic despre sensul operei ci va enunţa doar ceea ce voia să o facă să spună. Sau autorul chiar a reuşit în intenţiile sale, iar sensul operei coincide cu intenţia autorului său: dacă ea vrea să spună însă ceea ce el voia să o facă să spună, mărturia sa nu mai aduce nimic în plus. Singura intenţie care contează la un autor este aceea de a face literatură (în sensul în care arta e intenţională), iar poemul însuşi e de ajuns pentru a hotărî dacă autorul a reuşit în această intenţie. Pe scurt, dacă în principiu poate nu e nevoie să ne privăm de mărturiile asupra intenţiei, fie că vin de la autor sau de la contemporani, pentru că sunt indicii uneori utile pentru a înţelege sensul textului, trebuie totuşi să evităm să înlocuim textul cu intenţia, deoarece sensul unei opere nu e neapărat identic cu intenţia autorului, şi e chiar mai probabil că nici nu e.

De unde, depăşind gândirea de altfel foarte moderată a lui Wimsatt şi Beardsley, vine tentaţia de a refuza orice mărturie externă (privată) şi de a ne limita la evidenţa internă (textuală). Între cele două, însă, între mărturiile asupra intenţiei şi evidenţa textului, alte informaţii se situează la frontiera dintre text şi context, cum ar fi limba textului, sensul cuvintelor pentru un autor şi pentru mediul din care face parte. Aceste informaţii ţin oare de intenţie şi sunt indiferente? A te preocupa de ele dovedeşte oare un ataşament suspect pentru autor? Informaţiile de acest gen pot să fie considerate ca aparţinând istoriei limbii, şi ele sunt îndeobşte admise de către anti-intenţionalişti, mai ales cei, adică aproape toţi, care continuă să recurgă la metoda pasajelor paralele. Ei fac aşadar apel la text, împotriva vieţii autorului, a credinţelor, valorilor, gândurilor sale aşa cum pot fi ele exprimate în jurnale, scrisori, conversaţii raportate de către martori, dar nu şi împotriva convenţiilor lingvistice. De altfel, în majoritatea cazurilor, pentru a reconstrui intenţia autorului nu există altă evidenţă în afară de opera însăşi. Iar dacă există alte mărturii (cum ar fi declaraţii de intenţie contemporane), ele nu-l

constrâng pe interpretul modern: sunt raționalizări de care se poate ține seama, dar care pot fi și criticate (ca orice mărturie). Intenționaliștii la fel ca anti-intenționaliștii preferă să se bazeze pe trăsăturile textuale legate direct de sens, mai degrabă decât pe fapte biografice legate indirect de sens prin intermediarul intenției autorului, fără a nega totuși că faptele biografice sunt susținute de o anume probabilitate și pot, în anumite împrejurări, să infirme sau măcar să confirme o interpretare.

Anti-intenționalismul structuraliștilor și al poststructuraliștilor a fost mult mai radical decât atitudinea rezonabilă pe care tocmai am descris-o, deoarece el ține de ideea autosuficienței limbii conform lui Ferdinand de Saussure. Nu mai e vorba doar de a te feri de intenționalismul excesiv, deoarece, în opinia lor, semnificația nu e determinată de intenții ci de sistemul limbii. Astfel, excluderea autorului (și, cum vom vedea în capitolul 3, cea a referentului) devine punctul de plecare al interpretării. La limită, textul însuși este identificat cu o *limbă* (langue), și nu cu o *vorbire* (parole) sau cu un *discurs*; este considerat ca un *enunț* (énoncé), și nu ca o *enunțare* (énonciation): în afara contextului, nimic nu permite să eliminăm ambiguitățile enunțurilor; enunțările, actele de limbaj sunt așadar asimilate unor enunțuri tip, făcându-se abstracție de utilizările lor particulare. În calitate de limbă, textul nu mai este vorbirea cuiva.

(2) Al doilea argument curent împotriva intenției ține de supraviețuirea operelor. Accentul pus pe intenția autorului ar fi într-adevăr indisolubil legat de proiectul filologic al reconstruirii istorice. Însă semnificația unei opere, conform acestei obiecții, nu este integral explicată, și nici echivalentă cu intenția sa. Opera își trăiește viața. Astfel semnificația totală a unei opere nu poate să fie definită pur și simplu în termenii semnificației sale pentru autor și contemporanii săi (prima receptare), ci trebuie mai degrabă să fie descrisă ca produsul unei acumulări,

istoria interpretărilor sale de către cititori până în zilele noastre. Istoricismul decretează că acest proces este non pertinent și cere o întoarcere la origine. Însă caracteristica proprie a textului literar, în opoziție cu documentul istoric, este tocmai aceea de a scăpa de contextul său de origine, de a continua să fie citit, de a dura. Paradoxal, intenționalismul readuce acest text în cadrul non-literaturii, neagă procesul care a făcut din el un text literar (supraviețuirea sa). Rămâne totuși o mare problemă: dacă semnificația unui text este suma interpretărilor de care a avut parte, ce criteriu ne permite să separăm o interpretare validă de o răstălmăcire? Noțiunea de validitate poate oare să fie menținută?

(3) Putem susține că cele două argumente anti-intenționale (non-pertinența intenției, supraviețuirea operei) se deduc dintr-o aceeași premisă: ambele pun accentul pe diferența dintre scriitură și vorbire (parole), după modelul dialogului *Fedru* de Platon, în care textul scris e descris ca fiind de două ori mai îndepărtat de gândire. Textul scris supraviețuiește enunțării sale, interzice retușurile comunicării pe care le permite vorbirea vie, de genul: „Nu asta am vrut să spun." Legând cele două argumente anti-intenționaliste, Gadamer sublinia că scriitura devine obiectul prin excelență al hermeneuticii din cauza autonomiei receptării sale față de emiterea sa:

> Orizontul de sens al înțelegerii nu are drept limită nici ceea ce autorul avea inițial în cap, nici orizontul destinatarului pentru care textul a fost scris la origine. La o primă abordare, aceasta poate părea un canon hermeneutic rezonabil, care este de altfel în general admis, acela de a nu vedea într-un text nimic din ce autorul sau primul cititor nu ar fi putut avea în cap. Însă această regulă nu este cu adevărat aplicabilă decât în cazuri extreme. Deoarece textele nu cer să fie înțelese ca expresii vii ale subiectivității autorului. [...] Ceea ce e fixat prin scris s-a dezlipit de contingența originii și a autorului său și s-a eliberat în mod pozitiv pentru a contracta noi relații (Gadamer, p. 417-418).

Intenția, criteriu în definitiv acceptabil pentru vorbire și comunicarea orală, devine un concept prea normativ, și de altfel irealist, în ce privește literatura, sau tradiția scrisă în general. In cadrul vorbirii într-o situație, ne reamintește Ricoeur, ambiguitățile dispar:

> Intenția subiectivă a locutorului și semnificația discursului său se includ reciproc, în așa fel încât a înțelege ce vrea să spună locutorul și ce vrea să spună discursul său e unul și același lucru. [...] În cazul discursului scris, intenția autorului și intenția textului încetează să mai coincidă. [...] Aceasta nu înseamnă că am putea concepe un text fără autor; legătura dintre locutor și discurs nu este abolită ci slăbită și complicată [...] cariera textului scapă din orizontul limitat trăit de autorul său. Ceea ce spune textul contează mai mult decât ceea ce a vrut să spună autorul (Ricoeur, 1986, p. 187).

Gadamer și Ricoeur formulează probema în maniera cea mai liberală posibil, ca și cum ar vrea să împace și capra și varza. În așa măsură încât frizează truismul: suntem avertizați împotriva unei reflecții asupra a ceea ce vrea să spună autorul, și îndemnați să întrebăm numai ceea ce vrea să spună textul. Ricoeur, încercând să împace pe toată lumea, vorbește chiar de „intenția textului", la fel cum introduce și Umberto Eco între intenția autorului și intenția cititorului o *intentio operis* (Eco, p. 29). Aceste atelaje curioase – „intenția textului, *intentio operis* – sunt niște solecisme, în contradicție cu fenomenologia de la care se făceau că împrumută termenul de *intenție*, deoarece, pentru aceasta din urmă, intenția și conștiința sunt fundamental legate. Cum textul nu are conștiință, a vorbi de o intenție a textului, sau de *intentio operis*, înseamnă a reintroduce pe nesimțite intenția autorului ca un element de siguranță al interpretării, sub un termen mai puțin suspect sau provocator.

Întoarcere la intenție

E incontestabil că îndemnul anti-intenționalist al lui Wimsatt și Beardsley a avut efecte tonice în studiile literare; cu toate acestea el prezintă incoerențe care au fost adesea remarcate, mai cu seamă în reflecțiile filosofiei analitice asupra sensului și intenției, literare și non literare, ca în mica lucrare fondatoare a lui G.E.M. Anscombe, *Intention* (1957). Când literații contestă pertinența intenției autorului pentru interpretarea (și evaluarea) literaturii, intenția, spun filosofii limbajului, nu este în general bine definită: este ea oare biografia autorului? Ori scopul său, proiectul său? Sau sensurile la care autorul nu s-a gândit, însă le-ar admite de bună voie dacă „fudulul cititor" i le-ar expune? Literatura fiind ea însăși o noțiune vagă, acoperă grade de intenție foarte fluctuante: iată de ce Chladenius nota că fiabilitatea metodei pasajelor paralele depinde de gen, precum și că o operă literară și un tratat filosofic nu ar trebui tratate identic din punct de vedere al intenției. Contestarea intenției autorului se rezumă cel mai adesea la exigența întoarcerii la text împotriva concepției „omul și opera", însă ea nu trebuie confundată cu această întoarcere.

Cu toate acestea, unul din fructele acestei dezbateri a fost o elucidare și o rafinare a conceptului de intenție, de exemplu la cei ce mențin ideea că a se întreba ce vor să spună cuvintele, în ciuda negărilor celor mai subtile, nu e nimic altceva decât a se întreba ce vrea să spună autorul, cu condiția să definești bine acest „a vrea să spună". Distincția dintre intenționalism și anti-intenționalism este așadar deplasată: pretinșii anti-intenționaliști ar fi de fapt indiferenți nu doar la ceea ce vrea să spună autorul dar și, mai ales, la ceea ce vrea să spună textul. Pertinența întrebărilor despre rolul intenției în interpretare a fost în orice caz reabilitată de către filosofi, la fel ca distincția dintre interpretare și evaluare. De fapt cele două mari tipuri de

argument împotriva intenției (non-pertinență a scopului, presupunând că acesta ar fi accesibil, și supraviețuire a operei) sunt fragile și destul de ușor refutabile. Să le reluăm așadar în ordine inversă.

Sens nu înseamnă semnificație

Operele de artă transcend intenția primordială a autorilor lor și vor să spună ceva nou fiecărei epoci. Semnificația unei opere nu ar putea fi determinată nici controlată de intenția autorului sau de contextul de la origine (istoric, social, cultural), sub pretext că anumite opere din trecut continuă să prezinte interes și să aibă valoare pentru noi. Dacă o operă poate continua să prezinte interes și să aibă valoare pentru generațiile viitoare, atunci sensul său nu poate fi oprit prin intenția autorului nici prin contextul original. Această serie de inferențe e oare corectă? Să luăm contraexemplul textelor satirice, cum sunt „Canibalii" lui Montaigne sau *Caracterele* lui La Bruyère. O satiră este topică: ea descrie și atacă o societate anume, în cadrul căreia dobândește valoarea unui act. Dacă ea mai are efect asupra noastră (are încă pentru noi interes și valoare), dacă ea mai este deci în ochii noștri o satiră, aceasta rezultă din existența unei anume analogii între contextul original al enunțării sale și contextul actual al receptării sale, însă această satiră rămâne totuși satira unei alte societăți decât a noastră. Suntem încă sensibili la satira călugărilor din Gargantua, nu pentru că intenția lui Rabelais nu contează, ci pentru că mai există fățarnici pe lume, chiar dacă ei nu mai sunt călugări.

De la Frege încoace, filosofii limbajului fac o distincție între sensul unei expresii (*Sinn*) și *denotația* sau *referința* sa (*Bedeutung*): „luceafărul de zi" și „luceafărul de seară" desemnează aceeași planetă (Venus), însă în două moduri diferite (cu două sensuri); propoziția „regele Franței este chel" (exemplu dat de Russell) are un sens (este bine construită), însă nu are denotație deoarece Franța nu mai are de mult timp rege, și deci ea nu e nici adevărată nici falsă. În scopul de a combate teza anti-intenționalistă, teoreticianul literar american E.D. Hirsch a extins această distincție la text, separând sensul (*meaning*), și semnificația sa (*significance*) sau aplicația sa (*using*) (Hirsch, 1967 și 1976). Să ne mulțumim a numi aceste două aspecte ale unei expresii sau ale unui text *sens* și *semnificație*, la fel ca Montaigne care spunea despre poeme: „semnifică mai mult decât spun." *Sensul*, după Hirsch, desemnează ceea ce rămâne stabil în receptarea unui text; el răspunde la întrebarea „Ce vrea să spună acest text?" *Semnificația* desemnează ceea ce se schimbă în receptarea unui text; ea răspunde la întrebarea „Ce valoare are acest text?" Sensul e singular; semnificația, care pune sensul în legătură cu o situație, este variabil, plural, deschis, și poate infinit. Atunci când citim un text, fie el contemporan sau vechi, legăm sensul lui de experiența noastră, îi dăm o valoare în afara contextului său de origine. *Sensul* este obiectul *interpretării* textului; *semnificația*, cel al *aplicării* textului la contextul receptării sale (primă sau ulterioară), și deci al evaluării sale.

Această distincție a sensului și semnificației, sau a interpretării și a evaluării, ca la Frege, este exclusiv logică sau analitică: ea repereazǎ prioritatea logică a sensului față de semnificație, a interpretării față de evaluare. Ea nu desemnează nicidecum o prioritate cronologică nici psihologică, deoarece atunci când citim, ne bazăm interpretările pe evaluări (acele precomprehensiuni ale fenomenologiei), avem acces la sens prin intermediarul semnificației, fără ca de altfel să acceptăm întotdeauna ca evaluările noastre să fie provizorii, modificabile în funcție de sens. Logică, iar nu cronologică sau psihologică, această distincție a sensului și a semnificației poate avea aerul

artificial, ca un ultim subterfugiu al conservatorilor pentru a salva intenția autorului (sensul), acordându-le totuși adversarilor libertatea de a se folosi de texte după voie (semnificația). Totuși, ne-am putea pune de acord pentru a considera că evaluarea unui poem care se bazează pe o interpretare greșită (sau un contrasens) nu este o evaluare a acestui poem, ci a unui poem diferit. Există așadar doi oameni în fiecare cititor, cel care e *emoționat* de semnificația pe care poemul o are pentru el, și cel care e *curios* de sensul acestui poem și de ceea ce autorul a vrut să spună când l-a scris. Iar aceste două *libido*-uri nu sunt totuși de neîmpăcat:

> A înțelege un poem – spunea Eliot –, e același lucru cu a iubi cu adevărat, din motivul cel bun. [...] A iubi un poem pe baza unui contrasens, a unei confuzii despre ceea ce este, înseamnă a iubi pe baza unei simple proiecții a minții noastre. [...] nu iubim pe deplin un poem dacă nu îl înțelegem; iar pe de altă parte este la fel de adevărat că nu înțelegem pe deplin un poem dacă nu îl iubim (Eliot, p. 128).

Textul are așadar un sens original (ceea ce vrea să spună pentru un interpret contemporan), dar și sensuri ulterioare și anacronice (ceea ce vrea să spună pentru interpreții succesivi); are o semnificație originală (punând sensul său original în legătură cu valori contemporane), dar și semnificații ulterioare (punând în orice moment sensul său anacronic în legătură cu valori actuale). Sensul ulterior se poate identifica cu sensul original, dar nimic nu îl împiedică să se îndepărteze de acesta, la fel și semnificația ulterioară față de semnificația originală. Cât despre intenția autorului, ea nu se reduce la sensul original, ci cuprinde și semnificația originală: de exemplu, textul ironic are o semnificație originală diferită de (contrară) sensul(ui) său original.

Distincția dintre sens și semnificație, dintre interpretare și evaluare, după Hirsch, suprimă contradicția dintre teza intenționalistă și supraviețuirea operelor. O satiră care nu ne-ar mai spune nimic, pentru care nu ar mai exista nicio legătură între contextul său de origine și al nostru, nu ar mai avea semnificație pentru noi, dar ea și-ar păstra totuși sensul și semnificația originale. Marile opere sunt inepuizabile; fiecare generație le înțelege în felul său: aceasta înseamnă că cititorii găsesc în ele ceva cu care își pot pune în lumină un aspect al experienței lor. Dar dacă o operă e inepuizabilă, nu înseamnă că ea nu are un sens original, nici că autorul nu este criteriul acestui sens original. Ceea ce e inepuizabil, este semnificația sa, pertinența sa dincolo de contextul apariției sale.

Cele mai multe dintre conflictele de interpretare par să vizeze intenția autorului, noțiune care le dă o alură dramatică. De fapt, subliniază Hirsch, existența sensului original e foarte rar contestată explicit, însă unii comentatori (filologii) pun mai degrabă accentul pe sensul original, iar alții (criticii) pe semnificația actuală. Nimeni, sau aproape nimeni, nu preferă în mod expres un sens anacronic celui original, nici nu respinge în cunoștință de cauză o informație care ar clarifica sensul original. Implicit, toți comentatorii (sau aproape toți) admit existența unui sens original, însă nu toți sunt gata să depună același efort pentru a-l elucida. În învățământ, contradicția dintre interesul pentru sensul original al textelor și grija pentru pertinența lor în formarea oamenilor de azi, dintre educație și instruire, este o realitate ineluctabilă. Profesorul poate să insiste pe timpul autorului sau pe timpul nostru, pe *celălalt* sau pe *același*, să pornească de la *alteritate* pentru a ajunge la *identitate*, sau invers, însă, fără aceste două focare, învățământul ar fi fără îndoială incomplet.

În disputa dintre Barthes și Picard, ne-am fi găsit, dacă ar fi să ne luăm după Hirsch, într-un caz extrem în care unul (Barthes) ar fi negat orice interes pentru sensul original al textului lui Racine, pe când celălalt (Picard) ar fi refuzat să facă

vreo diferență nu doar între sensul original și semnificația actuală, dar chiar și între sensul original și semnificația originală („intenția clară și lucidă"). Mi se pare din contră că însuși acest dialog de surzi, care atestă dezbinarea studiilor literare între partizani ai sensului original și adepți ai semnificației actuale, confirmă faptul că existența unui sens original rămâne o presupunere foarte generală, și aproape consensuală.

Fie exemplul cel mai cunoscut al acestei polemici. Barthes spunea despre Nero din *Britannicus*: „Acest personaj sufocat caută frenetic, cum caută aer un înecat, tocmai *respirația*" (Barthes, 1963, p. 92). În sprijinul acestei afirmații, cita în nota de subsol această replică a lui Nero către Junia:

Dacă [...] nu vin uneori să respir la picioarele tale [II, 3).

În răspuns, Picard încerca în van să îi reproșeze necunoașterea limbii din secolul XVII și să-i corecteze greșeala privind sensul cuvântului în epocă: „a *respira* înseamnă aici a se destinde, a avea o clipă de răgaz [...]. Colorația pneumatică (ar spune Dl. Barthes) a dispărut astfel cu totul" (Picard, p. 53). Și continuă prin a-l sfătui pe Barthes să consulte lexicoanele și dicționarele. Lui Barthes, care cita în altă parte din Littré –ar fi fost de preferat Furetière –, nu i-a rămas decât să atace, la rândul său, această banalizare a imaginii: „Ni se cere să nu recunoaștem în ea decât un clișeu de epocă (nu ar trebui să simțim nici o respirație în *să respir*, deoarece *a respira* înseamnă în secolul XVII a se destinde)" (Barthes, 1966, p. 21). Barhes recunoaște evident sensul original (în cazul de față figurat, și mereu actual) al lui *a respira* („a se destinde"): problema nu rezidă așadar în preferința pentru un sens anacronic în locul celui original, ci în persistența sensului propriu în spatele sensului figurat („colorația pneumatică") și deci în contribuția sa la semnificația originală. Conflictul opune încă odată două preferințe, două opțiuni etice sau ideologice – după cum vrem să le calificăm –, accentul pus pe sensul original sau

pe semnificația actuală. Barthes nu neagă că textul are un sens original, chiar dacă acesta nu constituie preocuparea sa principală.

Distincția dintre *sens* și *semnificație*, sau dintre *interpretare* și *evaluare*, nu trebuie așadar împinsă prea departe. Dacă ar fi să-l credem pe cel ce a promovat-o, e o lovitură imparabilă care-ți permite să-i învingi pe anti-intenționaliști: oricât de hotărâți ar fi aceștia, ajung întotdeauna să-și taie craca de sub picioare, la fel ca acei studenți sofisticați care în redactarea concluziei cad totuși în capcana unui dativ de avantaj („Autorul *ne* expune..."), sau acei teoreticieni care nu rezistă ispitei de a corecta răstălmăcirile pe care adversarii le fac despre intențiile lor, răspunzându-le de exemplu, ca Derrida lui Searle: „Nu asta am vrut să spun". Ei ajung astfel să-și nege propria lor teză. Ca orice opoziție binară, distincția dintre sens și semnificație este pe de altă parte prea elementară și se apropie de sofism. Ea are doar avantajul de a reaminti că nimeni (sau aproape nimeni) nu neagă existența unui sens original, oricât de greu ar fi el de cunoscut, și de a arăta că argumentul devenirii operei nu elimină intenția autorului ca un criteriu al interpretării, deoarece nu privește sensul original, ci altceva – ceva ce am putea numi semnificație, sau aplicație, sau evaluare, sau pertinență (*relevance* în engleză), în orice caz o altă intenție.

Intenție nu înseamnă premeditare

Putem oare să refutăm de asemenea și celălalt mare argument împotriva intenției? Un autor, se zice, nu poate dori să spună toate semnificațiile pe care cititorii le atribuie detaliilor textului său. Care e așadar statutul intențional al semnificațiilor implicite ale unui text? Un *New Critic* american, William Empson (1930) descria textul ca o entitate complexă de

semnificaţii simultane (şi nu succesive sau exclusive). Putea oare autorul să aibă intenţia tuturor acestor semnificaţii şi implicaţii pe care le vedem în text, chiar dacă nu s-a gândit la ele în timp ce scria? Argumentul pare definitiv. El este în realitate foarte fragil, şi numeroşi sunt filosofii limbajului care identifică pur şi simplu *intenţia autorului* şi *sensul cuvintelor*.

După John Austin (1962), inventatorul *performativului*, orice enunţare iniţiază un act pe carel el îl numeşte ilocutoriu, cum ar fi *a întreba* sau *a răspunde*, *a ameninţa* sau *a promite* etc., care transformă raporturile dintre interlocutori. Să mai distingem alături de el *actul ilocutoriu principal realizat printr-o enunţare* şi *semnificaţia complexă a enunţului*, rezultând din implicaţiile şi asociaţiile multiple ale detaliilor sale. A interpreta un text literar, înseamnă mai întâi a identifica actul ilocutoriu principal înfăptuit de autor atunci când a scris textul (de exemplu apartenenţa sa generică: e vorba de o rugăciune, de o elegie?). Dar actele ilocutorii sunt intenţionale. A interpreta un text înseamnă aşadar a regăsi intenţiile autorului său. Însă recunoaşterea actului ilocutoriu principal înfăptuit de un text rămâne bine înţeles foarte generală şi insuficientă – de genul: acest poem face elogiul femeii, sau este o expansiune a lui „Te iubesc" sau a lui „Marcel devine scriitor" –, şi nu constituie niciodată decât începutul interpretării. Numeroase sunt implicaţiile şi asociaţiile de detaliu care nu contrazic intenţia principală, dar a căror complexitate este (infinit) mai particulară, şi care nu sunt intenţionale în sensul de premeditate. Cu toate acestea, faptul că autorul nu s-a gândit la ele nu înseamnă că nu e ceea ce voia să spună (ce avea foarte adânc în minte). Semnificaţia realizată este totuşi intenţională în ansamblu, deoarece ea însoţeşte un act ilocutoriu care este intenţional.

Intenţia autorului nu se reduce aşadar la un proiect nici la o premeditare integral conştientă („intenţia clară şi lucidă" a lui Picard). Arta e o activitate intenţională (într-un *ready-made*

intenţia rămâne singura ce face din obiect un obiect estetic), însă există numeroase activităţi intenţionale care nu sunt nici premeditate nici conştiente. A scrie, dacă ne e permisă comparaţia, nu e ca şi cum ai juca şah, o activitate în care toate mişcările sunt calculate; e mai degrabă ca şi cum ai juca tenis, un sport în care detaliul mişcărilor e imprevizibil, dar în care intenţia principală nu e mai puţin fermă: a trimite mingea de cealaltă parte a fileului în aşa fel încât adversarului să-i fie cât mai greu să o trimită înapoi. Intenţia autorului nu implică o conştientizare a tuturor detaliilor pe care le înfăptuieşte scrierea şi nici nu constituie un eveniment separat care ar preceda sau ar însoţi performanţa, dacă ar fi să urmăm dualitatea înşelătoare dintre gândire şi limbaj. A avea intenţia de a face ceva – a trimite mingea de cealaltă parte a fileului sau a compune versuri –, nu înseamnă a o face cu conştiinţă, nici a proiecta ceva. John Searle compara scrierea cu mersul pe jos: a mişca picioarele, a le ridica, a încorda muşchii, ansamblul acestor acţiuni nu e premeditat, dar cu toate acestea ele nu sunt lipsite de intenţie; avem aşadar intenţia de a le înfăptui atunci când mergem; intenţia noastră de a merge conţine ansamblul detaliilor pe care mersul pe jos le implică. Cum reamintea Searle, în polemica cu Derrida:

> Puţine din intenţiile noastre ajung la conştiinţă ca intenţii. A vorbi şi a scrie sunt activităţi intenţionale dar caracterul intenţional al actelor ilocutorii nu implică faptul că ar exista stări de conştiinţă separate de scriere şi vorbire (Searle, 1977, p. 202).

Altfel spus, teza anti-intenţionalistă se bazează pe o concepţie simplistă a intenţiei. „A intenţiona să spui ceva", „a vrea să spui ceva", „a spune ceva intenţionat", nu înseamnă „a premedita să spui ceva", „a spune ceva cu premeditare". Detaliile poemului nu sunt proiectate, cum nu sunt nici toate

gesturile mersului pe jos, iar când scrie, poetul nu se gândește la implicațiile cuvintelor, dar de aici nu rezultă că aceste detalii nu ar fi intenționale, nici că poetul nu a vrut să formuleze sensurile asociate cuvintelor respective.

Atunci când contesta faptul că eul biografic și social ar fi la originea creației estetice, Proust nu doar că nu elimina orice intenție, ci înlocuia intenția superficială și atestată în viață cu o altă intenție profundă, pentru care opera era o mărturie mai bună decât un *curriculum vitae*, însă intenția rămânea centrală. Intenția nu se limitează la ceea ce și-a propus un autor să scrie – de exemplu la o declarație de intenție –, și nici la motivațiile care l-au putut incita să scrie, cum ar fi dorința de a dobândi glorie, sau de a câștiga bani, dar nici la coerența textuală a unei opere. Intenția, într-o succesiune de cuvinte scrise de un autor, este ceea ce voia să spună cu cuvintele utilizate. Intenția autorului care a scris o operă este logic echivalentă cu ceea ce voia să spună prin enunțurile care constituie textul. Iar proiectul său, motivațiile sale, coerența textului pentru o interpretare dată, sunt la urma urmei indici ai acestei intenții.

Astfel, pentru mulți din filosofii contemporani, nu poate fi vorba de a distinge intenția autorului și sensul cuvintelor. Ceea ce interpretăm noi atunci când citim un text este, fără distincție, sensul cuvintelor și intenția autorului. Deîndată ce începem să le distingem, cădem în cazuistică. Asta nu implică însă întoarcerea la „omul și opera", deoarece intenția nu e scopul, ci sensul intentat.

Prezumția de intenționalitate

Cu ajutorul distincțiilor între *sens* și *semnificație*, între *proiect* și *intenție*, se pare că am înlăturat cele două obstacole cele mai serioase ce împiedicau menținerea intenției ca un criteriu de interpretare al unei opere: interpretarea are ca obiect sensul, și nu semnificația, intenția și nu proiectul. Intenția autorului nu e cu siguranță singura normă posibilă pentru citirea textelor (tradiția alegorică, după cum am văzut, a înlocuit-o multă vreme cu exigența unei semnificații acceptabile în prezent), și nu există lectură literară care să nu actualizeze și semnificațiile unei opere, care să nu ia în stăpânire opera, chiar să o trădeze într-un mod fecund (specificul unei opere literare e acela de a semnifica în afara contextului inițial).

În acest caz se pun două întrebări delicate. Studiul literar ar trebui oare să încerce să facă semnificațiile actuale ale operei compatibile cu intenția autorului? Poate el să reușească așa ceva? Dintr-un punct de vedere teoretic, adepții hermeneuticii post-heideggeriene răspund sec „nu" la a doua întrebare, ceea ce afectează și pertinența celei dintâi. Însă în practică, și fără triumfalism, cei ce practică studiul literar răspund în general „da" la ambele întrebări: considerăm că anumite aplicații ale textelor literare se bazează pe răstălmăciri, rezultând din necunoașterea sensului original sau din indiferența la semnificația originală (nu voi da exemple, însă ele proliferează în manualele școlare, unde sar în ochi deîndată ce o ideologie s-a demodat), și credem de asemenea că aceste răstălmăciri pot fi corectate.

Intenționalismul și anti-intenționalismul extreme ajung în fundături. Concepția noastră despre sensul unei opere creată de om diferă de concepția noastră despre sensul unui text produs de întâmplare. Este un vechi topos la care Proust, după mulți alții, s-a gândit:

> Puneți în fața unui pian timp de șase luni pe cineva care nu a auzit nici de Wagner nici de Beethoven și lăsați-l să încerce pe clape toate combinațiile de note pe care i le va dicta hazardul; din această clămpăneală nu se vor naște nici tema Primăverii din *Walkyria*, nici fraza pre-mendelsohniană (sau mai degrabă infinit de supra-mendelsohniană) din *Cvartetul al XV-lea* (Proust, p. 616).

Champollion nu a încercat să *explice* piatra de la Rosetta, ca şi cum aceasta ar fi avut o cauză, ci să o *înţeleagă*, presupunând că semnele care o acopereau răspundeau unei intenţii. Concepţia noastră despre sensul unei opere umane cuprinde noţiunea de activitate intenţională, adică ideea conform căreia cuvintele respective înseamnă (vor să spună) ceva. Într-o operă, se interpretează repetiţii şi diferenţe; orice interpretare se bazează pe recunoaşterea repetiţiilor şi diferenţelor (a diferenţelor pe fond de repetiţii), cum o ilustrează metoda pasajelor paralele. Într-o operă rezultată din hazard, repetiţia este indiferentă (fără semnificaţie). Într-un *cadavre exquis*, ca tip de obiect literar produs al întâmplării, sensul trebuie atribuit unei intenţii suprareale, unei mâini invizibile. În traducerea greacă a Septuagintei (Biblia numită a Celor Şaptezeci), şaptezeci de înţelepţi închişi în şaptezeci de chilii timp de şaptezeci de zile au dat şaptezeci de traduceri identice ale textului sacru; traducerea lor era aşadar la fel de sacră (inspirată) ca textul primitiv; intenţia autorului divin era integral transpusă în ea.

A face apel la text împotriva intenţiei autorului – prezentate prea des ca alternative – revine de fapt cel mai adesea la a invoca un criteriu de coerenţă şi de complexitate imanente pe care nu le justifică decât ipoteza unei intenţii. Se preferă o interpretare în locul alteia deoarece prima face textul mai coerent şi mai complex. O interpretare este o ipoteză căreia îi punem la încercare capacitatea de a explica un număr cât mai mare din elementele textului. Ce valoare poate avea criteriul coerenţei şi al complexităţii dacă presupunem că poemul este un produs al întâmplării? Recursul la coerenţă sau la complexitate în favoarea unei interpretări nu are sens decât referitor la intenţia probabilă a autorului.

Peste tot în studiile literare emitem ipoteze implicite asupra intenţiei autorului ca un garant al sensului. Rezumându-mă la un minim, atunci când citesc „Héautontimoroumenos"-ul lui Baudelaire:

Eu sunt rana şi cuţitul!
Eu sunt palma şi obrazul !
Eu sunt membrele şi roata,
Şi victima şi călăul !

admit că pronumele la persoana întâi se referă la acelaşi subiect în cele trei versuri succesive. Textul e mai coerent şi mai complex (mai interesant) sub această ipoteză decât sub alta. Însă dacă poemul a fost bătut la maşină de o maimuţă, mi-e interzisă această inferenţă, şi tot ce pot să fac e să descriu ceea ce ar putea însemna fiecare frază dacă ar fi cu adevărat folosită.

Faptul de a considera că diversele părţi ale unui text (versuri, fraze etc.) formează un tot presupune că textul reprezintă o acţiune intenţională. A interpreta o operă presupune că această operă răspunde unei intenţii, că este produsul unei instanţe umane. Nu rezultă de aici că suntem limitaţi la cercetarea intenţiilor operei, ci că sensul textului e legat de intenţia autorului, sau chiar că sensul textului *este* intenţia autorului. A numi aceasta intenţie „intenţia textului", sub pretextul că e vorba de o intenţie în act şi nu de o intenţie prealabilă, nu face decât să introducă o confuzie.

Coerenţa şi complexitatea nu sunt aşadar criterii ale interpretării unui text decât dacă ele presupun o intenţie a autorului. Dacă nu poate fi vorba de aşa ceva, ca în textele produse de hazard, atunci coerenţa şi complexitatea nu sunt criterii ale interpretării. Orice interpretare e o aserţiune despre o intenţie, iar dacă intenţia autorului este negată, o altă intenţie îi ia locul, ca în *Don-Quijote* al lui Pierre Ménard. A extrage o operă din contextul său literar şi istoric înseamnă a-i acorda o altă intenţie (un alt autor: cititorul), înseamnă a face din ea o altă operă, înseamnă că nu mai interpretăm aceeaşi operă. În schimb, atunci când facem apel la regulile lingvistice, la contextul istoric dar şi la coerenţă şi complexitate pentru a compara

interpretările, facem apel la intenție, pentru care toate acestea sunt indicii mai bune decât declarațiile de intenție (Juhl, p. 141).

Astfel, prezumția de intenționalitate rămâne la baza studiilor literare, chiar și la anti-intenționaliștii cei mai înverșunați, iar teza anti-intențională, chiar dacă e iluzorie, constituie un avertisment legitim împotriva exceselor contextualizării istorice și biografice. Responsabilitatea critică față de sensul autorului, mai ales dacă acest sens nu e unul din cele spre care înclinăm, depinde de un principiu etic al respectului față de celălalt. Nici cuvintele de pe pagină, nici intențiile autorului nu dețin cheia semnificației unei opere, și nici o interpretare satisfăcătoare nu s-a limitat vreodată la căutarea sensului unora sau altora. Încă odată, este vorba de a ieși din această falsă dilemă: textul sau autorul. Si nici o metodă exclusivă nu e suficientă.

3

Lumea

Despre ce vorbește literatura? *Mimesis*, încă de la *Poetica* lui Aristotel, este termenul cel mai general și obișnuit sub care s-au conceput relațiile dintre literatură și realitate. În lucrarea monumentală a lui Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală* (1946), noțiunea încă mai era de la sine înțeleasă. Auerbach zugrăvea panorama avatarurilor sale timp de mai multe milenii, de la Homer la Virginia Woolf. Însă *mimesis*-ul a fost repus în discuție de către teoria literară, care a insistat asupra autonomiei literaturii în raport cu realitatea, cu referentul, cu lumea, și a susținut teza primatului formei asupra fondului, a expresiei asupra conținutului, a semnificantului asupra semnificatului, a semnificației asupra reprezentării, sau a *semiosis*-ului asupra *mimesis*-ului. La fel ca intenția autorului, referința ar fi o iluzie care se pune în calea înțelegerii literaturii ca atare. Culmea acestei doctrine a fost atinsă odată cu dogma autoreferențialității textului literar, adică cu ideea că „poemul vorbește despre poem", și nimic mai mult. Philippe Sollers denunța brutal, în 1965,

> pretinsul *realism* [...] această prejudecată care constă în a crede că o scriere trebuie să *exprime* ceva ce nu ar fi dat în acea scriere, ceva despre care unanimitatea ar putea fi realizată imediat. Trebuie remarcat că acest acord nu poate viza decât niște convenții prealabile, noțiunea de realitate fiind ea însăși o convenție și un conformism, un fel de contract tacit încheiat între individ și grupul său social (Sollers, p.236).

Nu există conţinut, nici fond. A citi pentru a descoperi o realitate, ca atunci când căutăm modelul ducesei de Guermantes sau al Albertinei, înseamnă a ne înşela asupra literaturii. Dar atunci de ce citim? Pentru referinţele literaturii la ea însăşi. Lumea cărţilor a obliterat cu totul cealaltă lume, şi nu mai ieşim niciodată din „Biblioteca Babel", adunată în ficţiunile lui Borges, carte de căpătâi a anilor teoretici pe care Foucault o comenta în introducerea de la *Cuvintele şi lucrurile* (1966), iar Gilles Deleuze în *Diferenţă şi repetiţie* (1968).

Dezvoltările teoriei literare, observă Philippe Hamon, au trimis problema reprezentării, a referinţei sau a *mimesis*-ului „să se alăture într-un fel de purgatoriu critic" celorlalte chestiuni pe care teoria le-a exilat, ca intenţia sau stilul (Hamon, 1982, p. 123). Aceste chestiuni tabu, cum am mai spus, au renăscut toate din cenuşă deîndată ce teoria s-a retras, până într-acolo încât curând, dacă nu avem grijă, va trebui să reamintim că literatura vorbeşte şi despre literatură. După autor şi intenţie, vom trece în revistă raporturile dintre literatură şi lume.

O întreagă serie de termeni pun, fără a o rezolva cu adevărat vreodată – problema relaţiei dintre text şi realitate, sau dintre text şi lume: *mimesis* bine înţeles, termenul aristotelician tradus prin „imitaţie" sau „reprezentare" (alegerea uneia sau alteia din traduceri constituie în sine o opţiune teoretică), „verosimil", „ficţiune", „iluzie" sau chiar „minciună", şi desigur „realism", „referent" sau „referinţă", „descriere". Nu fac decât să le enumăr pentru a sugera dimensiunea dificultăţilor. Există de asemenea adagii, cum e celebrul *ut pictura, poesis* al lui Horaţiu („cum e pictura, aşa şi poezia", *Ars poetica*, v. 361), sau acea faimoasă „momentană suspendare voluntară a neîncrederii" care e identificată de obicei cu contractul realist legându-l pe autor şi pe cititor, chiar dacă ar fi iluzia poetică procurată de imaginaţia romantică pe care Coleridge o descria în termenii următori: *willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes*

poetic faith (Coleridge, vol. 2, p. 6). În fine, va trebui de asemenea să examinăm şi unele noţiuni rivale, cum sunt cele de „dialogism" sau „intertextualitate", care înlocuiesc realitatea, ca referent al literaturii, cu literatura ea însăşi.

Un paradox ne arată dimensiunile problemei. La Platon, în *Republica*, *mimesis*-ul este *subversiv*, el pune în pericol legătura socială, iar poeţii trebuie alungaţi din Cetate din cauza influenţei lor nefaste asupra educaţiei gardienilor. La celălalt capăt, pentru Barthes, *mimesis*-ul este represiv, el consolidează legătura socială pentru că e înfrăţit cu ideologia (*doxa*) căreia îi serveşte de instrument. *Mimesis*-ul este aşadar subversiv sau represiv? Dacă a ajuns să i se atribuie calificative atât de îndepărtate, înseamnă că probabil nu mai e vorba de aceeaşi noţiune: de la Platon la Barthes a fost neîndoielnic răsturnată, chiar dacă de la Aristotel la Auerbach nu s-a văzut nimic rău în ea. Ca şi în privinţa intenţie, voi pleca de la două clişee recurente, cel vechi şi cel modern, pentru a le regândi şi a scăpa din dilema lor intimidantă: fie literatura vorbeşte despre lume, fie literatura vorbeşte despre literatură.

Împotriva „mimesis-ului"

„Poetica naraţiunii, consideră Thomas Pavel, şi-a luat drept obiect discursul literar în formalitatea sa retorică în detrimentul forţei sale referenţiale" (Pavel, p. 7).Articolul lui Jakobson deja citat, „Lingvistică şi poetică"(1960) nu i-a fost străin, ba din contră, acestei tendinţe generale a teoriei literare care acorda formei un privilegiu în detrimentul forţei, însă înaintea lui, fondatorii lingvisticii structurale şi a semioticii, Ferdinand de Saussure şi Charles Sanders Peirce, îşi stabiliseră disciplinele întorcând spatele „exteriorului referabil al limbajului", după expresia lui Derrida, adică pur şi simplu lumii obiectelor. La

Saussure, ideea arbitrariului semnului lingvistic implică autonomia relativă a limbii în raport cu realitatea, şi presupune că semnificaţia e diferenţială (rezultând din relaţia dintre semne) şi nu referenţială (rezultând din relaţia dintre cuvinte şi lucruri). La Peirce, legătura originală a semnului cu obiectul său este ruptă, pierdută, iar seria de interpretanţi trec la infinit din semn în semn fără a regăsi vreodată originea, într-o *semiosis* calificată de nelimitată. Conform acestor doi precursori, cel puţin aşa cum i-a înţeles teoria literară, referentul nu există în afara limbajului, ci este produs de semnificaţie, depinde de interpretare. Lumea este întotdeauna deja interpretată, deoarece relaţia lingvistică primară are loc între reprezentări, nu între cuvânt şi lucru, nici între text şi lume. În şirul fără sfârşit şi început al reprezentărilor, mitul referinţei se evaporă.

Identificat cu aceste premise antireferenţiale, textul lui Jakobson a constituit decalogul teoriei, sau în orice caz una din tablele sale de legi, fondând teoria literară pe modelul lingvisticii. După cum ne amintim, Jakobson distingea şase factori ce definesc comunicarea – destinator, mesaj, destinatar, context, cod şi contact – şi care determină şase funcţii lingvistice distincte. Două din aceste funcţii sunt aici cu deosebire necesare: funcţia *referenţială*, orientată spre *contextul* mesajului, adică realul, şi cea care vizează mesajul ca atare, considerat în sine, funcţie pe care Jakobson o numea *poetică*. Jakobson sublinia într-adevăr că „ar fi greu de găsit mesaje care să exercite doar o singură funcţie" (Jakobson, 1963, p. 214), şi de asemenea că „orice încercare de a reduce sfera funcţiei poetice la poezie, sau de a limita poezia la funcţia poetică, nu ar duce decât la o simplificare excesivă şi înşelătoare" (*ibid*., p. 218). Cu toate acestea el nota că în arta limbajului, adică în literatură, funcţia poetică este *dominantă* faţă de celelalte, şi deci că ea prevalează în special asupra funcţiei referenţiale sau denotative. În literatură, accentul ar fi pus pe mesaj.

Acest articol era destul de vag, mai degrabă programatic decât analitic. Nicolas Ruwet, traducătorul său din 1963, i-a semnalat ulterior alăbiciunile, în primul rând absenţa unei definiţii a *mesajului* şi lipsa unei precizări asupra naturii reale a funcţiei poetice, care pune accentul pe mesaj: să fie vorba în cazul de faţă de un accent pus pe forma sau pe conţinutul mesajului (Ruwet, 1989)? Jakobson nu spune nimic despre aceasta, însă, în climatul contemporan de neîncredere faţă de conţinut, la care acest articol a contribuit, s-a conchis tacit că funcţia poetică era asociată exclusiv (sau aproape) cu forma mesajului. Precauţiile lui Jakobson nu au împiedicat aşadar ca funcţia poetică să devină determinantă pentru concepţia, devenită uzuală, a mesajului poetic ca fiind sustras referenţialităţii, sau a limbajului poetic ca fiind el însuşi propria sa referinţă: clişeele autotelismului şi a autoreferenţialităţii se regăsesc aşadar la orizontul funcţiei poetice jakobsoniene.

O altă sursă a acestei negări a realităţii operată de teorie este de găsit în modelul pe care Lévi-Strauss îl propunea, imediat după război, în articolul său program, „Analiza structurală în lingvistică şi în antropologie" (1945), care se inspira deja din Jakobson, pentru antropologie şi ştiinţele umane în general: cel al lingvisticii structurale, în special acela al fonologiei. Pe această bază, analiza mitului, apoi a povestirii la rândul ei pe modelul mitului, a dus la *privilegierea* naraţiunii, ca element al literaturii, şi în consecinţă la dezvoltarea naratologiei franceze, ca analiză a proprietăţilor structurale ale discursului literar, a sintaxei structurilor narative, în detrimentul a tot ceea ce priveşte, în texte, semantica, *mimesis*-ul, reprezentarea realului şi mai ales *descrierea*. În dualitatea naraţiunii şi descrierii, convenţional gândită ca fiind constitutivă pentru literatură, toate eforturile s-au orientat spre un singur pol, naraţiunea, şi spre sintaxa (nu semantica) acesteia. Pentru Barthes, de exemplu, în „Introducere la analiza structurală a povestirilor" (1966), text-

cheie al naratologiei franceze, realismul şi imitaţia nu au dreptul decât la ultimul paragraf al acestui lung articol manifest, aşa, ca să rămâi cu conştiinţa împăcată, pentru că trebuie totuşi să spui ceva despre aceste vechituri, însă referinţa este explicit considerată ca fiind accesorie şi contingentă în literatură:

> Funcţia povestirii nu e aceea de a „reprezenta", ci de a constitui un spectacol care ne rămâne încă foarte enigmatic, dar care nu poate fi de ordin mimetic. [...] „ceea ce se întâmplă" în povestire este, din punct de vedere referenţial (real), ad literam: *nimic*; „ceea ce se întâmplă" este doar limbajul, aventura limbajului, a cărui emergenţă nu încetează să fie sărbătorită (Barthes, 1985, p. 206).

Barthes îl citează în notă pe Mallarmé pentru a justifica această excludere a referinţei şi această prioritate a limbajului, deoarece limbajul însuşi e cel care, devenind la rândul său protagonistul acestei sărbători destul de misterioase, se substituie realului, ca şi când ar fi totuşi nevoie de aşa ceva. Şi într-adevăr, doar dacă nu reducem întreg limbajul la onomatopee, în ce sens poate limbajul să copieze? Tot ce poate imita limbajul este limbajul însuşi: acest lucru pare o evidenţă.

Dacă întâlnirea dintre Jakobson şi Lévi-Strauss la New-York, în timpul celui de-al doilea război mondial, a fost importantă pentru destinul formalismului francez, au existat şi alţi factori, ce ţineau mai puţin de împrejurări, la originea dogmei autoreferenţialităţii, mai ales autonomia revendicată pentru operele literare de principalele doctrine ale secolului XX începând cu Mallarmé, ori „închiderea textului" ca principiu primordial atât la formaliştii ruşi cât şi la *New Criticism*-ul american în perioada interbelică, sau punerea textului în locul operei, căzută în uitare odată cu autorul, în timp ce textul se presupunea că nu mai rezultă decât din jocul cuvintelor şi al virtualităţilor limbajului. Pentru a exclude conţinutul din studiul literaturii, teoria urmează mişcarea literaturii moderne, de la

Valéry şi Gide, care aveau deja reţineri în privinţa realismului – „marchiza ieşi la ora cinci" –, până la André Breton sau Raymond Roussel, elogiaţi de Foucault, sau Raymond Queneau şi al său Oulipo[4] (literatura sub constrângere), după care e greu să mergi mai departe în separarea dintre literatură şi realitate. Refuzul dimensiunii expresive şi referenţiale nu-i e propriu doar literaturii, ci caracterizează ansamblul esteticii moderne, care se concentrează pe medium (ca în cazul abstracţiunii în pictură).

„Mimesis"-ul denaturalizat

Dacă *mimesis*, reprezentarea, referinţa au devenit coşmaruri ale teoriei literare, sau dacă teoria literară le-a proscris şi a trecut peste ele, rămâne greu de înţeles cum a fost în stare în acelaşi timp să se revendice masiv de la *Poetica* lui Aristotel, la care *mimesis* era totuşi un concept capital pentru definiţia însăşi a literaturii. De acolo s-a răspândit ideea noastră preconcepută, până la teoriile din secolul XX, despre artă şi literatură ca imitaţie a naturii. Or teoria literară revendică moştenirea aristoteliciană şi exclude totuşi această chestiune fundamentală de la Aristotel încoace. Acesta e probabil rezultatul unei schimbări de sens a *mimesis*-ului, al cărui criteriu era la Aristotel verosimilul în sens natural (*eikos*, posibilul), în timp ce la poeticienii moderni a devenit verosimilul în sens cultural (*doxa*, opinia). Reinterpretarea lui Aristotel era indispensabilă pentru a promova o poetică antireferenţială care să se poată recomanda de la a sa.

---

[4] OuLiPo: Ouvroir de Littérature Potentielle – (Atelier de literatură potenţială) – curent şi experiment poetic şi literar formalist bazat pe jocuri de combinatorică şi hazard, iniţiat de Raymond Queneau în 1960 şi care a prilejuit formarea unui colectiv de scriitori, critici şi matematicieni (n. tr.).

În cartea a III-a a *Republicii*, Platon, o reamintesc pe scurt, distingea, în ceea ce numea *diegesis* sau povestirea, trei moduri în funcție de prezența sau absența discursului direct: acestea sunt modul *simplu*, de altfel neatestat, când povestirea este în întregime în discurs indirect; modul *imitativ*, sau *mimesis*, ca în tragedie, când totul e în discurs direct; și modul *mixt*, când povestirea, ca în *Iliada*, le dă uneori cuvântul personajelor și amestecă așadar discursul indirect și discursul direct (392d-394a). *Mimesis*-ul, după Platon, dă iluzia că povestirea e asumată de altcineva decât autorul, ca la teatru, de unde termenul își are de altfel originea (*mimeisthai*). Atunci când Platon revine asupra *mimesis*-ului în cartea X, o face doar pentru a condamna arta ca „imitație a imitației, de două ori mai îndepărtată de ceea ce este" (596a-597b). Ea dă copia drept original și îndepărtează astfel de adevăr: iată de ce Platon voia să alunge din Cetate poeții care nu practicau un *diegesis* simplu.

Pe de altă parte, în *Poetica*, Aristotel modifică utilizarea termenului de *mimesis* (capitolul III): *diegesis* nu mai este noțiunea cea mai generală definind arta poetică, iar textul dramatic și textul epic nu se mai opun, în interiorul *diegesis*-ului, ca fiind mai mimetic și mai puțin mimetic, ci *mimesis*-ul devine el însuși noțiunea cea mai generală, în interiorul căreia drama și epopeea se opun în termeni de mod *direct* (reprezentarea istoriei) sau *indirect* (expunerea istoriei). *Mimesis* acoperă de acum nu doar drama ci și ceea ce Platon numea *diegesis* simplu, adică povestirea sau narațiunea. În accepția admisă de atunci, această extindere aristoteliciană a *mimesis*-ului la ansamblul artei poetice coincide cu o banalizare a noțiunii, care desemnează orice activitate imitativă (cap. IV), și orice poezie, orice literatură ca imitație.

Teoria literară, revendicându-se de la Aristotel și negând în același timp că literatura se referă la realitate, trebuia așadar să arate, printr-o întoarcere la textul *Poeticii*, că *mimesis*, pe care

Aristotel nu-l definește de altfel niciodată, nu privea de fapt în primul rând imitația în general, ci că numai în urma unei neînțelegeri sau răstălmăciri fusese acest cuvânt obligat să suporte reflecția multiseculară asupra raporturilor dintre literatură și realitate, după modelul picturii. Pentru a ajunge la acest distinguo, e suficient să observăm că, în nici un loc din *Poetica*, Aristotel nu menționează vreun alt obiect al *mimesis*-ului (*mimesis praxeos*) decât acțiuni umane (cap. II), altfel spus, că *mimesis*-ul aristotelician păstrează o legătură strânsă și privilegiată cu arta dramatică în opoziție cu modelul pictural – tragedia e de altfel superioară epopeii, după Aristotel –, însă mai ales, că elementul ce ține de *mimesis*, în epopee ca și în tragedie, este povestirea, *mythos*, ca *mimesis* al acțiunii, așadar narațiunea și nu descrierea: „Tragedia, scrie Aristotel, este *mimesis* nu al oamenilor ci al acțiunii" (1450a 16). Iar această reprezentare a istoriei nu e analizată de el ca o imitație a realității, ci ca producerea unui artefact poetic. Cu alte cuvinte, *Poetica* nu pune niciodată accentul pe obiectul imitat sau reprezentat, ci pe obiectul imitant sau reprezentant, adică pe tehnica reprezentării, pe structurarea *mythos*-ului. În fine, clasând atât tragedia cât și epopeea în cadrul *mimesis*-ului, Aristotel arată că se preocupă prea puțin de spectacol, de reprezentare în sensul punerii în scenă, ci esențialmente de opera poetică în calitate de limbaj, logos, mythos și lexis, în calitate de text scris și nu realizare vocală. Ceea ce îl interesează în textul poetic este compoziția sa, *poiesis*-ul, adică sintaxa care aranjează faptele în istorie și în ficțiune. Ceea ce explică omiterea poeziei lirice, niciodată menționată de Aristotel, deoarece îi lipsește, la fel ca istoriei lui Herodot, ficțiunea, adică distanța. Excluderea poeziei lirice ar fi într-adevăr dovada că *mimesis*-ul aristotelician nu încearcă să explice raporturile literaturii cu realitatea, ci producerea ficțiunii poetice verosimile. Într-un cuvânt, *mimesis*-ul ar fi reprezentarea acțiunilor umane prin limbaj, sau la atât îl

limitează Aristotel, iar ceea ce îl preocupă este aranjarea narativă a faptelor în istorie: poetica ar fi de fapt o naratologie.

Iată, foarte pe scurt, cum poate fi invocată autoritatea lui Aristotel, distanțându-ne totuși de chestiunea care păruse întotdeauna centrală la acesta, după cum *Poetica* poate fi făcută să devină consonantă cu teoria formaliștilor ruși și a discipolilor lor parizieni. Aceste trei gesturi, ce reduc *mimesis*-ul la acțiunile umane, la tehnica reprezentării și în fine la limbajul scris, sunt înfăptuite, de exemplu, de Roselyne Dupont-Roc și Jean Lallot în introducerea la noua lor traducere a *Poeticii* din colecția „Poétique" din 1980, făcând astfel compatibile cele două utilizări ale termenului, de către Aristotel pe de o parte, de către Genette, Todorov și revista *Poétique* pe de alta. În definitiv, sub numele de *poetică*, Aristotel voia să vorbească despre *semiosis* și nu despre *mimesis*-ul literar, despre narațiune și nu despre descriere: *Poetica* este arta construirii iluziei referențiale. Important nu e ca această interpretare să fie mai adevărată sau mai falsă decât receptarea tradițională, care atribuia *mimesis*-ului și raporturile literaturii cu realitatea – fiecare epocă reinterpretează și retraduce textele fundamentale în felul său: filologii sunt cei ce trebuie să tranșeze, să hotărască dacă e vorba de o răstălmăcire –, ci că în efortul de a contracara accepția obișnuită a *mimesis*-ului, realitatea chiar a fost alungată din teorie. Aristotel a fost salvat de clișeul care făcea din literatură o imitație a naturii și presupunând că limba poate să copieze realul, *mimesis*-ul a fost separat de modelul pictural, de acel *ut pictura, poesis*, s-a alunecat de la imitație la reprezentare, de la reprezentat la reprezentant, de la realitate la convenție, la cod, la iluzie, la realismul ca efect formal.

Astfel s-a trecut de la natură (*eikos*) la literatură, sau la cultură și ideologie (*doxa*), ca referință a *mimesis*-ului. Alunecarea nu era de altfel cu totul inedită. Sub numele de „imitație", ambiguitatea domnea de multă vreme între *mimesis*

ca *imitatio naturae* și ca *imitatio antiquorum*. Doctrina clasică a eliminat dificultatea fără a rezolva problema, hotărând că, la fel cum Anticii fuseseră cei mai buni imitatori ai naturii, a-i imita pe Antici însemna în egală măsură a imita natura, și vice versa. Însă în fața unei naturi noi, cum era cea întâlnită de călători în Orient sau în America începând cu Renașterea, modelele Antichității împiedicau perceperea diferenței și readuceau necunoscutul la cunoscut. Dilema între natură și cultură apărea încă de la Aristotel, care scria la începutul capitolului IX din *Poetica*: „rolul poetului este să spună nu ceea ce s-a întâmplat cu adevărat, ci ceea ce s-ar putea întâmpla în ordinea verosimilului sau a necesarului" (1451a36). Aristotel spunea însă puține lucruri despre necesar (*anankaion*), adică naturalul, și mai multe despre verosimil sau probabil (*eikos*), adică umanul. Ne situam aparent în ordinul fenomenelor, dar curând Aristotel făcea să treacă verosimilul de partea a ceea ce era susceptibil să convingă (*pithanon*), atunci când afirma că „trebuie ales ceea ce e imposibil dar verosimil (*adunata eikota*) în loc de ceea ce e posibil dar nu convingător (*dunata apithana*)" (1460a27), iar ceva mai departe aluneca la: „Un imposibil convingător (*pithanon adunaton*) este preferabil neconvingătorului, fie el și posibil (*apithanon dunaton*)" (1461b11). Făcând aceasta, antonimul lui *eikos* (verosimilul) devine *apithanon* (neconvingătorul), iar *mimesis*-ul se regăsește destul de clar reorientat de partea retoricii și a *doxei*, a opiniei. Verosimilul, cum vor insista teoreticienii, nu e așadar ceea ce se poate întâmpla în ordinul posibilului, ci ceea ce e acceptabil pentru opinia comună, ceea ce e *endoxal* și nu *paradoxal*, ceea ce corespunde codului și normelor consensului social. Această receptare a *eikos*-ului din *Poetica* în calitate de sinonim al *doxei*, ca sistem de convenții și de așteptări antropologice și sociologice, într-un cuvânt ca o ideologie hotărând ceea ce e normal și anormal, chiar dacă îndepărtează mai mult *mimesis*-ul

de realitate pentru a vedea în acesta un cod sau chiar o cenzură, nu e întrutotul fără temei. În definitiv, în epoca clasică, verosimilul ținea de conveniențe, era ca o conștiință colectivă a *decorum*-ului, sau a ceea ce se cuvine, și depindea în mod evident de o normă socială.

Realismul: reflectare sau convenție

Teoria literară – cum tocmai am constatat-o din nou după felul în care recitește *Poetica* – este inseparabilă de o critică a ideologiei, care ar avea ca însușire faptul de a se prezenta ca fiind de la sine înțeleasă, deci ca fiind naturală, când de fapt este culturală (este chiar tema unei bune părți din opera lui Barthes). *Mimesis*-ul face convenția să treacă drept natură. Pretinsă imitație a realității ce tinde să oculteze obiectul imitant în folosul obiectului imitat, ea e tradițional asociată cu realismul, iar realismul cu romanul, romanul cu individualismul, individualismul cu burghezia, iar burghezia cu capitalismul: critica *mimesis*-ului este așadar *in fine* o critică a ordinii capitaliste. Din Renaștere până la sfârșitul secolului XIX, realismul s-a identificat tot mai mult cu idealul preciziei referențiale a literaturii occidentale, analizată în cartea lui Auerbach, *Mimesis*. Auerbach schița acolo istoria literaturii occidentale începând cu ceea ce definea ca finalitatea sa proprie: reprezentarea realității. De-a lungul schimbărilor de stil, ambiția literaturii, întemeiată pe *mimesis*, era să ofere o redare tot mai autentică a experienței veritabile a indivizilor, a diviziunilor și conflictelor ce opun individul și experiența comună. Criza *mimesis*-ului, la fel ca cea a autorului, este o criză a umanismului literar, iar la sfârșitul secolului XX nu ni se mai permite să fim inocenți. Această inocență cu privire la *mimesis* se regăsea încă la Georg Lukàcs, care se baza pe teoria marxistă

a reflectării pentru a analiza realismul ca pe un atac al individualismului împotriva idealismului.

A refuza să te interesezi de raporturile literaturii cu realitatea, sau a le trata ca pe o convenție, înseamnă așadar într-un fel să adopți o poziție ideologică, antiburgheză și anticapitalistă. Încă odată, ideologia burgheză e identificată cu o iluzie lingvistică: să crezi că limbajul poate copia realul, că literatura poate să îl reprezinte fidel, ca o oglindă sau o fereastră spre lume, după imaginile convenționale ale romanului. Foucault, în *Cuvintele și lucrurile*, ataca astfel metafora „transparenței" care traversează toată istoria realismului, și iniția o arheologie a „marii utopii a unui limbaj perfect transparent în care lucrurile ele însele ar fi numite fără distorsiuni" (Foucault, p. 133). Întreaga operă a lui Derrida poate fi înțeleasă de asemenea ca o deconstruire a conceptului idealist de *mimesis*, sau ca o critică a mitului limbajului ca prezență. Blanchot, înaintea lor, pornise de la utopia adecvării limbajului pentru a ridica în slăvi, prin contrast, o literatură modernă, de la Hölderlin la Mallarmé și la Kafka, în căutarea intranzitivității.

În conflict cu ideologia *mimesis*-ului, teoria literară nu mai concepe așadar realismul ca pe o „reflectare" a realității ci ca pe un discurs care își are regulile și convențiile sale, ca pe un cod care nu e nici mai natural nici mai adevărat decât celelalte. Discursul realist a rămas cu toate acestea obiectul de predilecție al teoriei literare, de când Jakobson i-a făcut o caracterizare formală de nedepășit, încă din 1921, într-un articol intitulat: „Despre realism în artă". El propunea atunci o definire a realismului prin predominanța metonimiei și a sinecdocii, în opoziție cu prioritatea metaforei în cadrul romantismului și al simbolismului. Jakobson a menținut această această distincție și în 1956 într-un alt articol important „Două aspecte ale limbajului și două tipuri de afazie": „Urmând calea relațiilor de contiguitate, autorul realist operează digresiuni metonimice de

la intrigă la atmosferă şi de la personaje la cadrul spaţio-temporal. El e avid de detalii sinecdocice" (Jakobson, 1963, p. 63). Astfel e caracterizată şcoala literară cunoscută sub numele de realism, dar în acelaşi timp şi în mod mai general un anume tip de discurs care traversează întreaga istorie, pe baza dublei polarităţi metaforice şi metonimice ce caracterizează limbajul conform lui Jakobson.

Teoria structuralistă şi poststructuralistă a fost radical convenţionalistă, în sensul în care ea se opunea oricărei concepţii referenţiale a ficţiunii literare. Urmând acest convenţionalism extrem, reaminteşte Pavel,

> Textele literare nu vorbesc niciodată de stări de lucruri care să le fie exterioare; tot ceea ce ni se pare că face referinţă la un exterior al textului e dominat de fapt de convenţii riguroase şi arbitrare, iar exteriorul textului este, în consecinţă, efectul înşelător al unui joc de iluzii (Pavel, p. 145).

Nu numai că teoria franceză a avut ca ideal literar echivalentul abstracţiunii în pictură, ci a considerat că de fapt orice literatură îşi disimula necesara condiţie abstractă. Realismul a fost în consecinţă văzut ca un ansamblu de convenţii textuale, aproape de aceeaşi natură ca regulile tragediei clasice sau ale sonetului. Această excludere a realităţii este evident excesivă: cuvintele şi frazele nu pot fi asimilate culorilor şi formelor elementare. În pictură, convenţiile reprezentării sunt foarte diverse, însă perspectiva geometrică e mai realistă decât alte convenţii. Nu se pune totuşi problema nici să aprobăm, nici să infirmăm această negare a referinţei, ci mai degrabă să înţelegem de ce şi cum s-a răspândit ea cu atâta succes, şi de ce nici măcar dialogismul lui Mihail Bahtin nu a fost suficient pentru a reintroduce o doză de realitate socială şi umană.

Realismul, evacuat ca şi conţinut, a fost aşadar analizat ca un efect formal, şi nu pare exagerat să afirmăm că de fapt întreaga naratologie franceză s-a precipitat spre studiul realismului, fie că e vorba de Todorov în *Literatură şi semnificaţie* (1967), dar şi, în sens contrar sau prin absurd, în *Introducere în literatura fantastică* (1970), de Genette în „Discurs despre povestire" (1972), de Hamon în studiile sale despre descriere şi personaj, de Barthes în fine, ale cărui pagini din „Efectul de real" (1968) împingeau până la limite acest tip de analiză. Ar trebui să vorbim şi despre tot ceea ce s-a făcut pe modelul funcţiilor lui Vladimir Propp, despre logica povestirii a lui Claude Brémond, despre actanţii şi izotopiile lui A. J. Greimas, care, în felul lor, operează pe acelaşi teren şi încearcă să regândească realismul ca formă. Cum realismul era coşmarul teoriei literare, ea aproape că n-a vorbit decât despre el.

Iluzie referenţială şi intertextualitate

Dacă, aşa cum afirmă lingvistica saussuriană de care depinde teoria literară, limba este formă şi nu substanţă, sistem şi nu nomenclatură, dacă ea nu poate aşadar copia realul, problema devine următoarea: nu „Cum copiază literatura realul?", ci: „Cum ne face ea să credem că copiază realul?" Prin ce dispozitive? Barthes afirma în *S/Z* că,

> în romanul cel mai realist, referentul nu are „realitate": să ne imaginăm ce dezordine ar provoca până şi cea mai cuminte naraţiune, dacă descrierile sale ar fi luate *ad literam*, transformate în program de operaţiuni, şi pur şi simplu *executate*. Pe scurt [...], ceea ce numim „real" (în teoria textului realist) nu e niciodată altceva decât un cod de reprezentare (de semnificaţie): nu e niciodată un cod de execuţie (Barthes, 1970, p. 87).

Textul nu e executabil ca un program sau un scenariu: acest lucru îi e de ajuns lui Barthes pentru a respinge orice ipoteză referenţială în relaţia literaturii cu lumea, sau chiar a limbajului

cu lumea, pentru a expulza orice considerații referențiale din teoria literară. Referentul e produsul *semiosis*-ului, și nu un dat preexistent. Relația lingvistică primară nu mai pune laolaltă cuvântul și lucrul, sau semnul și referentul, textul și lumea, ci un semn și alt semn, un text și alt text. Iluzia referențială rezultă dintr-o manipulare de semne care maschează convenția realistă, oculteză arbitrariul codului și ne face să credem în naturalizarea semnului. Ea trebuie așadar reinterpretată în termeni de cod.

Din acest moment, singurul mod acceptabil de a pune problema raporturilor literaturii cu realitatea e de a o formula în termeni de „iluzie referențială", sau, după expresia lui Barthes care s-a impus, ca un „efect de real". Chestiunea reprezentării se reduce în acest caz la cea a verosimilului, ca o convenție sau un cod împărtășit de autor și cititor. A se vedea acel *locus amoenus* al retoricii antice în relatările călătorilor Renașterii în Orient sau America, care confirmă faptul că niciodată nu e descris sau văzut realul, chiar și atunci când e vorba de Lumea Nouă, ci întotdeauna deja un text făcut din clișee și stereotipuri. Barthes regăsește accentele lui Platon din *Republica* în demersul său de îndepărtare a literaturii de real:

> Realismul (rău numit astfel, în orice caz greșit interpretat cel mai adesea) constă nu în a copia realul, ci a copia o copie (pictată) a realului [...]. Iată de ce nu se poate spune că realismul „copiază" ci mai degrabă „pastișează" (printr-un *mimesis* secund, copiază ceea ce e deja copiat (*ibid.*, p. 61).

Chestiunea referinței e astfel raportată la cea a intertextualității – „Codul e o perspectivă de citate" (*ibid.*, p. 27) – sau, cum mai scrie Barthes:

> artistul realist nu plasează nicidecum la originea discursului său „realitatea", ci numai și întotdeauna, oricât de departe ne-am întoarce, un real deja scris, un cod prospectiv, de-a lungul căruia nu avem acces niciodată, decât la un șir infinit de cópii (*ibid.*, p. 173).

Referința nu are realitate; ceea ce numim real nu e decât un cod. Scopul *mimesis*-ului nu mai e acela de a produce o iluzie a lumii reale, ci o iluzie de discurs adevărat despre lumea reală. Realismul e așadar iluzia produsă de intertextualitate: „Ceea ce se află dincolo de hârtie, nu e realul, referentul, ci Referința, acea „subtilă imensitate a scrierilor"" (*ibid.* p. 129).

Desigur, am mai întâlnit noțiunea de *intertextualitate* de-a lungul multor altor trasee în rețeaua care leagă elementele literaturii, de exemplu pornind de la lectură, însă, cum am văzut la Barthes, pentru teoria literară celelalte texte iau în mod evident locul realității, iar intertextualitatea e cea care înlocuiește referința. Astfel se manifestă o a doua generație a teoriei la Barthes, după o primă epocă integral axată pe text în imanența sa, închiderea sa, sistemul său, logica sa, confruntarea sa cu limbajul. După elaborarea sintaxei textului literar, în momentul în care o semantică ar trebui să fie la ordinea zilei, intertextualitatea se prezintă ca un mod de a deschide textul, dacă nu spre lume, cel puțin spre cărți, spre bibliotecă. Odată cu ea s-a trecut de la textul închis la textul deschis, sau cel puțin de la structuralism la ceea ce e numit uneori poststructuralism.

Termenul de *intertext*, sau de *intertextualitate*, a fost creat de Julia Kristeva puțin după sosirea sa la Paris în 1966, în cadrul seminarului lui Barthes, pentru a prezenta opera criticului rus Mihail Bahtin și a deplasa accentul de la teoria literară spre productivitatea textului, perceput până atunci în mod static de către formalismul francez: „Orice text se construiește ca un mozaic de citate, orice text este absorbire și transfigurare a unui alt text" (Kristeva, p. 146). Intertextualitatea desemnează, după Bahtin, dialogul între texte, în sens larg: este „ansamblul social considerat ca un ansamblu textual", după o expresie a lui Kristeva. Este vorba așadar de o calchiere a ceea ce Bahtin numea *dialogism*, adică raporturile pe care orice enunț le întreține cu alte enunțuri.

La Bahtin, totuşi, noţiunea de dialogism avea o deschidere mai mare spre lume, spre „textul" social. Dacă peste tot există dialogism, adică interacţiune socială a discursurilor, dacă dialogismul este condiţia discursului, Bahtin distinge totuşi genuri mai mult sau mai puţin dialogice. Astfel romanul este genul dialogic prin excelenţă – afinitate care ne readuce de altfel la legătura privilegiată dintre dialogism şi realism – iar, în cadrul romanului (realist), Bahtin face şi o opoziţie între opera *monologică* a lui Tolstoi (mai puţin realistă) şi opera *polifonică* a lui Dostoievski (mai realistă), care pune în scenă o mulţime de voci şi conştiinţe. Bahtin regăseşte în operele populare şi riturile carnavalului medieval, sau la Rabelais, originea exemplară a aceste polifonii a romanului modern. În general el distinge două genealogii ale romanului european, una în care plurilingvismul rămâne în afara romanului şi evidenţiază prin contrast unitatea sa stilistică, alta în care plurilingvismul, de la Rabelais la Cervantes şi până la Proust sau Joyce, este integrat în scriitura romanescă.

Opera lui Bahtin, în contrapunct faţă de formaliştii ruşi, apoi cei francezi, care închid opera în structurile sale imanente, reintroduce realitatea, istoria şi societatea în text, văzut ca o structură complexă de voci, un conflict dinamic de limbi şi stiluri eterogene. Intertextualitatea, calchiată pe dialogismul bahtinian, s-a închis totuşi asupra textului, l-a făcut din nou prizonier în literaritatea sa esenţială. Ea se defineşte, după Genette, printr-o „relaţie de coprezenţă între două sau mai multe texte", adică, cel mai adesea, prin „prezenţa efectivă a unui text în altul" (Genette, 1982, p.8). Citatul, plagiatul, aluzia sunt formele sale obişnuite. Din acest punct de vedere destul de restrictiv, neglijând productivitatea pe care Kristeva, ca şi Bahtin, insista atât, intertextualitatea tinde uneori să înlocuiască pur şi simplu vechile noţiuni de „sursă" şi „influenţă" atât de

dragi istoriei literare, pentru a desemna relaţiile dintre texte. De altfel, după „sursele literare", istoria literară recunoştea „sursele vii", cum ar fi un apus de soare sau o suferinţă din dragoste, ceea ce arată că o aceeaşi noţiune acoperea deja raporturile literaturii cu lumea *şi* cu literatura, şi ne reaminteşte de asemenea că punctul de vedere al istoriei literare nu era exclusiv biografic. Insistenţa teoriei literare pe relaţiile dintre texte a avut drept consecinţă, fără îndoială inevitabilă, supraestimarea proprietăţilor formale ale textelor în detrimentul funcţiei lor referenţiale, şi de aici derealizarea dialogismului bahtinian: intertextualiatea a devenit rapid un dialogism restrâns.

Sistemul lui Riffaterre este exemplar în acest sens: ilustrează la perfecţie modul în care dialogismul lui Bahtin şi-a pierdut orice înrădăcinare în real atunci când a devenit intertextualitate. Riffaterre numeşte „iluzie referenţială", pe modelul „iluziei intenţionale" (acea *intentional fallacy* propusă de *New Critics* americani), eroarea, frecventă în opinia sa, care constă în a pune realitatea în locul reprezentării acesteia, „a pune referenţialitatea în text, când de fapt ea este în cititor" (Riffaterre, p. 93). Victimă a iluziei referenţiale, cititorul crede că textul se referă la lume, pe când textele literare nu vorbesc niciodată de stări de lucruri care să le fie exterioare. Iar criticii fac în general acelaşi lucru, plasând referenţialitatea în text când de fapt ea îi aparţine cititorului, ce raţionalizează astfel un efect al textului. Această corecţie se bazează pe postulatul unei distincţii fundamentale între limbajul de toate zilele şi literatură. Riffaterre admite că, în limbajul obişnuit, cuvintele se referă la obiecte, însă doar pentru a adăuga îndată că în literatură nu poate fi vorba de aşa ceva. În literatură, unitatea de sens nu ar fi aşadar cuvântul ci textul întreg, iar cuvintele şi-ar pierde referinţele particulare pentru a se juca unele cu altele în context şi a produce un efect de sens numit *semnificanţă*. Să observăm aici o alunecare: dacă la

Jakobson contextul era de fapt un exterior al textului, adică realul, iar funcția referențială era legată exact de acesta, contextul nu e altceva, la Riffaterre, decât text (co-text, dacă dorim), iar semnificanța literară se opune semnificației neliterare aproape în același fel în care Saussure separa valoarea (relația dintre semne) și semnificația (relația dintre semnificant și semnificat). „Intertextul, mai scrie Riffaterre, este percepția, de către cititor, a raporturilor dintre o operă și altele care au precedat-o sau urmat-o", și este singura referință care contează în textele literare, care își sunt autosuficiente și nu vorbesc despre lume ci despre ele însele și despre alte texte. „Intertextualitatea este [...] mecanismul propriu lecturii literare. Într-adevăr ea singură produce semnificanță, pe când lectura lineară, care le este comună și textelor literare și celor neliterare, nu produce decât sens." (Riffaterre citat de Genette, 1982, p. 8-9). Putem deduce de aici că intertextualitatea este literatura însăși și că restul lumii nu mai există pentru literatură. Această definiție restrânsă și purificată a intertextualității nu se bazează oare pe o petiție de principiu, anume pe o separație arbitrară și etanșă între limbajul obișnuit și literatură, semnificație și semnificanță? Vom reveni mai jos asupra acestei probleme.

De la Bahtin la Riffaterre, miza intertextualității a fost așadar redusă în mod curios, iar realitatea nu mai face parte din ea. În *Palimpseste* (1982), Genette numește *transtextualitate* toate relațiile unui text cu alte texte. Intertextualității, limitată la prezența efectivă a unui text în altul, el îi adaugă numeroase alte paratextualități, metatextualități, arhitextualități sau hipertextualități, schițând o tipologie complexă a „literaturii de gradul doi". Evadarea se face astfel escaladând tot mai sus, acolo unde complexitatea relațiilor intertextuale folosește la eliminarea grijii pentru lumea conținută în dialogism.

Termenii disputei

Am examinat până acum cele două teze extreme despre raporturile dintre literatură și realitate. Le reamintesc pe fiecare într-o frază: conform tradiției aristoteliciene, umaniste, clasice, realiste, naturaliste și chiar marxiste, literatura are ca finalitate reprezentarea realității, și o face destul de convenabil; conform tradiției moderne și teoriei literare, referința este o iluzie, iar literatura nu vorbește despre altceva decât despre literatură. Mallarmé anunța: „A vorbi nu are legătură cu realitatea lucrurilor decât în mod comercial: în literatură aceasta se limitează la a face o aluzie sau a distrage calitatea lor pe care o va incorpora vreo idee" (Mallarmé, p. 366). Apoi Blanchot a mers chiar mai departe. La fel ca pentru intenție, aș vrea acum să încerc să ne extrag din această dilemă-capcană, sau din blestemul binarismului care vrea să ne forțeze să alegem între două poziții la fel de nesustenabile și una și cealaltă, arătând că dilema se sprijină pe o concepție întrucâtva limitată, sau desuetă, a referinței, și să sugerez mai multe feluri de a reînnoda legăturile dintre literatură și realitate. Nu e vorba aici de a îndepărta obiecțiile împotriva *mimesis*-ului, nici de a-l reabilita pur și simplu în numele bunului simț și al intuiției, ci de a observa cum anume a putut fi refondat conceptul de *mimesis* după teorie.

Voi proceda în două etape. Întâi voi încerca să evidențiez fragilitatea, chiar inconstanța și incoerența refuzului referinței în literatură. De exemplu, critica iluziei referențiale la Barthes și la Riffaterre nu e fără cusur: atât unul cât și celălalt își aleg drept adversar o teorie simplistă, *ad hoc*, inadecvată sau caricaturală a referinței, drept care le e mai ușor să se demarcheze de ea și să avanseze ideea că literatura nu are referință în realitate. Ei cer, ca și Blanchot înaintea lor, imposibilul (comunicarea angelică), pentru a ajunge la concluzia neputinței limbajului și a izolării

literaturii. Dezamăgiţi în dorinţa lor deplasată de certitudini, într-un domeniu în care acestea sunt de neatins, ei aleg un scepticism radical în locul unei probabilităţi rezonabile în ce priveşte relaţia dintre cărţi şi lume. Voi menţiona mai apoi câteva încercări mai recente de a regândi raporturile dintre literatură şi lume într-un mod mai flexibil, nici mimetic, nici antimimetic.

Critica tezei antimimetice

În *S/Z*, Barthes ataca fundamentele *mimesis*-ului literar sub pretextul că romanul, chiar şi cel mai realist, nu e executabil, că instrucţiunile sale nu pot fi urmate practic şi literal (Barthes, 1970, p. 82). Argumentul era deja destul de straniu, deoarece revenea la a considera literatura ca un mod de utilizare. E suficient să fi încercat să urmezi instrucţiunile ce însoţesc orice aparat electronic – video sau computer – pentru a realiza că în general ele nu sunt mai puţin impracticabile decât un roman de Balzac, fără să fim totuşi tentaţi să le negăm orice legătură cu respectiva maşinărie. Pentru a înţelege descrierea unui gest, de exemplu pentru a executa mişcările explicate într-un manual de gimnastică, e nevoie în definitiv să fi făcut deja acel gest. Tatonăm, procedăm prin aproximări succesive (*trial and error*), şi încetul cu încetul dispozitivul funcţionează, exerciţiul se dovedeşte realizabil: atingem astfel realitatea cercului hermeneutic. Pentru a nega realismul romanului în general, Barthes trebuie în prealabil să identifice realul cu „operabilul", transpozabil în mod nemijlocit, de exemplu pe scenă sau ecran. Altfel spus, el ridică întâi ştacheta foarte sus, cere prea mult, pentru a constata mai apoi că în mod evident exigenţele sale nu pot fi satisfăcute, că literatura nu e la înălţime.

În „Efectul de real" (1968), articol cu o mare influenţă, Barthes se leagă de un barometru ce apare în descrierea salonului doamnei Aubain din *O inimă sensibilă* de Flaubert, ca de o notaţie inutilă, un detaliu „superflu", deranjant fiindcă e absolut anodin, insignifiant, lipsit de orice funcţionalitate din punct de vedere al analizei structurale a naraţiunii: „Un pian vechi susţinea, sub un barometru, o grămadă piramidală de cutii şi cartoane." Pianul, consideră el, conotează standingul burghez, cutiile sugerează dezordinea din casă, însă „nici o finalitate nu pare să justifice referinţa la barometru" (Barthes, 982, p. 82). Acest semn ar fi deci cu adevărat nesemnificativ dincolo de sensul său literal („un barometru e un barometru", cum ar fi spus Gertrude Stein). Care e aşadar semnificaţia acestei lipse de semnificaţie?

> Reziduurile ireductibile ale analizei funcţionale au în comun faptul că denotă ceea ce numim în mod curent „realul concret" (gesturi mărunte, atitudini tranzitorii, obiecte nesemnificative, vorbe redundante). „Reprezentarea" pură şi simplă a „realului", relaţia goală a „ceea ce este" (sau a fost) apare astfel ca o rezistenţă la sens (*ibid.*, p. 86-87).

Obiectul nesemnificativ denotă realul, ca o fotografie, aşa cum Barthes urma să-i definească noema în *Camera luminoasă* (1980): „A fost." Barometrul justifică, acreditează prin aceasta realismul.

Însă, în primul rând, am putea fără îndoială să contestăm faptul că barometrul din *O inimă simplă* e atât de nesemnificativ pe cât spune Barthes, şi prin urmare, deoarece reprezintă după Barthes – împreună cu o uşiţă la Michelet pe care o citează în altă parte – exemplul paradigmatic al detaliului inutil, că ar exista, chiar şi în romanul ce se pretinde cel mai realist, elemente care sunt într-atât de impermeabile la sens încât spun pur şi simplu: „Eu sunt realul." Barometrul ar putea foarte bine să indice preocuparea pentru vreme, nu doar pentru vremea de

azi, deoarece un termometru ar fi de ajuns pentru aşa ceva, ci vremea de mâine, aşadar o obsesie cum nu se poate mai binevenită în Normandia, regiune vestită pentu climatul ei schimbător şi „propensiunea ei ploioasă". În cel mai rău caz, un barometru are mai mult sens în Normandia decât în Provenţa: ar fi poate inutil la Daudet sau Pagnol, însă foarte probabil nu la Flaubert. În *Căutarea timpului pierdut*, tatăl eroului e amplu caracterizat, şi ironizat, prin ritualul care constă în a consulta în mod prea regulat barometrul. Iată prima apariţie a acestei manii în *Swann*:

> Tatăl meu ridica din umeri şi examina barometrul, fiindcă îi plăcea meteorologia, în timp ce mama, evitând să facă zgomot spre a nu-l deranja, îl privea cu un respect înduioşat, nu prea stăruitor ca să nu încerce să dezlege misterul superiorităţii sale (Proust, p. 11).

Iată-l deci ridiculizat, pentru că rare sunt pasajele atât de răutăcioase în romanul proustian: relaţiile dintre tată şi fiu sunt reprezentate şi rezumate de acest barometru.

Barthes are totuşi nevoie ca în roman să existe notaţii care nu trimit la nimic altceva decât la real, ca şi cum odată cu acestea realul ar năvăli în roman, drept care propune o cheie în finalul articolului său:

> Semiotic vorbind, „detaliul concret" e constituit de coluziunea *directă* dintre un referent şi un semnificant; semnificatul e expulzat din semn, şi odată cu el, desigur, şi posibilitatea de a dezvolta o *formă a semnificatului* [...]. Aceasta este ceea ce am putea numi *iluzia referenţială*. Adevărul acestei iluzii este următorul: suprimat din enunţarea realistă în calitate de semnificat de denotaţie, „realul" revine în calitate de semnificat de conotaţie; deoarece chiar în momentul în care aceste detalii sunt considerate ca denotând direct realul, ele nu fac altceva, fără să spună, decât să-l semnifice: barometrul lui Flaubert, uşiţa lui Michelet nu spun în definitiv nimic altceva decât: *noi suntem realul*; în acel moment este semnificată tocmai categoria „realului" (şi nu conţinuturile sale contingente); cu alte cuvinte, chiar carenţa semnificatului în favoarea referentului singur devine semnificantul însuşi al realismului: se produce un efect de real (Barthes, 1982, p. 88-89).

Pasajul este destul de teatral, însă nu limpede. Barometrul, departe de a reprezenta fidel viaţa de provincie în Normandia mijlocului de secol XIX, acţionează ca un semn convenţional şi arbitrar, o aluzie complice, reamintindu-i cititorului că se găseşte în faţa unei opere pretins realistă: barometrul nu denotă nimic care să conteze; el conotează aşadar realismul ca atare. Fără îndoială poziţia lui Barthes este mereu aceeaşi: realismul nu e altceva decât un un cod de semnificaţii care încearcă să se dea drept firesc presărând povestirea cu elemente care aparent îi scapă: nesemnificative, acestea ocultează omniprezenţa codului, înşeală cititorul în privinţa autorităţii textului mimetic, sau îi pretind o complicitate pe socoteala lumii. Iluzia referenţială, mascând convenţia şi arbitrariul, este încă un caz de naturalizare a semnului. Fiindcă referentul nu are realitate, este produs de limbaj şi nu dat înaintea limbajului.

Christopher Prendergast, într-o lucrare foarte interesantă despre *mimesis* (*The Order of Mimesis*, 1986), scoate însă la iveală aporiile acestui atac barthesian împotriva *mimesis*-ului. În primul rând, Barthes neagă faptul că limbajul în general ar avea vreo relaţie referenţială cu lumea, însă dacă ceea ce spune e adevărat, dacă poate denunţa iluzia referenţială, atunci înseamnă că există totuşi o modalitate să vorbeşti despre realitate şi să faci referire la ceva ce există, înseamnă aşadar că limbajul nu e întotdeauna, nu în întregime inadecvat (Prendergast, p. 69). Nu e prea uşor să elimini total referinţa, deoarece ea intervine în chiar momentul în care e negată, ca o condiţie însăşi a posibilităţii acestei negări. Cine spune iluzie spune realitate în numele căreia poţi denunţa această iluzie. Iar dacă realitatea este iluzie, care e realitatea acestei iluzii? În acest joc, ajungi foarte

curând să te învârţi în cerc. Iată de ce Montaigne, confruntat cu aceeaşi problemă a scepticismului integral, adică a fracturii dintre limbaj şi fiinţă, se mulţumea cu o întrebare care punea capăt comediei: „Ce ştiu eu?", adică nu ştiu niciodată că nu ştiu cu adevărat. Barthes vrea mai mult, vrea să nu ştiu nimic.

De altfel, explicaţia pe care o dă Barthes despre funcţionarea acestor elemente nesemnificative este ea însăşi foarte curioasă. Prendergast subliniază că dramatizarea retorică la care se dedă Barthes, recurgând la metafore (*coluziune* a semnului şi a referentului, *expulzare* a semnificatului) şi la personificări („noi suntem realul"), reuşeşte să convingă cititorul să accepte o teorie a referinţei dintre cele mai sumare şi exagerate. Personificarea e frapantă: limbajul este personificat pentru a nega el însuşi că este limbaj. Graţie acestor figuri, Barthes ilustrează un fel de prestidigitaţie prin care cuvintele dispar, îi dau cititorului iluzia că nu se confruntă cu limbajul ci cu realitatea însăşi („noi suntem realul"). Semnul se şterge în faţa (sau în spatele) referentului pentru a crea efectul de real: iluzia prezenţei obiectului. Cititorul crede că are de a face cu lucrurile însele: victimă a iluziei, e ca şi cum ar fi vrăjit sau halucinat (*ibid.*, p 71).

Astfel, Barthes, pentru a afirma că limbajul nu e referenţial, şi că romanul nu e realist, susţine o teorie a referinţei de mult discreditată, presupunând că prin *coluziunea* semnului cu referentul, şi *expulzarea* semnificaţiei, s-ar crea un pasaj direct, nemijlocit, de la semnificant la referent, fără mijlocirea semnificaţiei, deci că halucinăm obiectul. Efectul de real, iluzia referenţială, ar fi o *halucinaţie*. Barthes ne cere să credem că aşa ceva ar trebui să i se întâmple cititorului de romane realiste dacă acestea ar fi autentic realiste, şi că lipsa de autenticitate e mascată tocmai de detaliile nesemnificative. Raportat la o asemenea exigenţă, nici un limbaj nu e referenţial, nici o literatură nu e mimetică, decât dacă Barthes nu ar fi voit să dea

drept modele ale cititorului pe Don Quijote şi Madame Bovary, victime ale puterii halucinatorii a literaturii. Coleridge avusese grijă să distingă iluzia poetică (*willing suspension of disbelief*) de halucinaţie (*delusion*), şi o califica de „credinţă *negativă*, care permite pur şi simplu imaginilor prezentate să acţioneze prin propria lor forţă, fără negarea sau afirmarea existenţei lor reale prin judecată" (Coleridge, vol. 2, p. 134). În opinia sa, „suspendarea neîncrederii" nu era aşadar nicidecum o credinţă pozitivă, iar ideea unei halucinaţii veritabile, preciza el, ar trebui să şocheze simţul ficţiunii şi al imitaţiei de care dă dovadă orice spirit bine alcătuit.

Critica lui Prendergast poate părea exagerată, însă acesta nu e, nici pe departe, singurul loc al operei lui Barthes în care el recurge la halucinaţie ca model al referinţei în scopul discreditării ei. În *S/Z*, măsura realismul cu criteriul a ceea ce e operabil, ceea ce poate fi transpus în real fără interferenţe. Romanul cu adevărat realist ar fi cel care ar trece ca atare pe ecran, ar fi hipotipoza generalizată: aş vedea ca şi cum aş fi acolo. In *Camera luminoasă*, celebrul *punctum* nu e nici el fără legătură cu halucinaţia, şi Barthes îl compară de altfel cu experienţa lui Ombredane, în care nişte negri din Africa, care vedeau pentru prima dată în viaţă un scurt film destinat să-i înveţe igiena zilnică, pe un ecran întins undeva în savană, sunt atât de fascinaţi de un detaliu nesemnificativ, „găina minusculă ce trece printr-un colţ al pieţei satului" (Barthes, 1980, p. 82), încât pierd firul mesajului. Experienţa cu ajutorul căreia Barthes măsoară eşecul referenţial al limbajului este în definitiv aceea a primei reprezentări, ca într-o altă poveste care îi era dragă, cea a pompierului din Philadelphia, însărcinat cu supravegherea teatrului în care din nefericire nu intrase niciodată înainte să fie angajat: în momentul în care eroina e ameninţată de un tâlhar, el îl ocheşte pe acesta din urmă – pompierii din Philadelphia erau pare-se înarmaţi la epoca respectivă – apasă pe trăgaci şi îl

împuşcă pe actor, drept care reprezentaţia trebuie oprită. În experienţa de la Ombredane, ca şi în povestea pompierului din Philadelphia, avem de a face cu cazul limită al unor indivizi pentru care ficţiunea şi realitatea sunt acelaşi lucru, deoarece nu au fost iniţiaţi în privinţa imaginii, a semnului, a reprezentării, a lumii ficţiunii. E de ajuns să citeşti însă două romane, să vezi două filme, să mergi de două ori la teatru, pentru a nu mai fi victima unor halucinaţii ca acelea pe care Barhes le descrie în scopul de a demasca iluzia referenţială. Barthes se limitează la o teorie foarte simplificată şi excesivă a referinţei în scopul de a-i demonstra eşecul, dar e prea uşor să iei ca pretext faptul că, atunci când vorbim despre lucruri, nu le vedem, nu le fantasmăm, nu le halucinăm, pentru a nega orice funcţie referenţială limbajului şi orice realitate a obiectelor percepţiei în afara sistemului semiotic care le produce. În comentariul bine cunoscut despre *fort-da*, în *Dincolo de principiul plăcerii*, Freud arăta cum un copil de optsprezece luni a cărui mamă s-a îndepărtat făcea faţă acestei absenţe jucându-se cu un mosor pe care îl făcea să dispară şi să revină după voie deasupra marginii leagănului, emiţând în acelaşi timp sunete ce semănau cu *fort* („plecat") şi *da* („iată"), dovedind prin aceasta o experienţă precoce a semnului ca înlocuitor al lucrului în absenţa acestuia, şi nicidecum ca fantasmă a lucrului (Freud, p. 51-53). Şi totuşi, doar pentru a nega faptul că limbajul şi literatura ar avea cea mai mică legătură cu realitatea, Barthes voia să ne readucă chiar înaintea acestui stadiu *fort-da*, reluat de Jacques Lacan pentru a defini accesul la simbolic (Lacan, p. 318-319).

Iluzia referenţială, aşa cum o defineşte Riffaterre, scapă de paradoxul cel mai strigător la cer al efectului de real după Barthes. Într-adevăr, pentru Barthes întreg limbajul nu e referenţial. Riffaterre în schimb are grijă să distingă folosirea comună a limbii şi utilizarea ei poetică:

În limbajul cotidian, cuvintele par legate vertical, fiecare de realitatea pe care pretinde că o reprezintă, fiecare lipit de conţinutul său ca o etichetă pe un borcan, formând fiecare o unitate semantică distinctă. Însă în literatură, unitatea de semnificaţie e textul însuşi (Riffaterre, p. 93-94).

Pe scurt, în limbajul obişnuit, semnificaţia ar fi verticală, dar ea ar fi orizontală în literatură. Iar referinţa ar funcţiona convenabil în limbajul obişnuit, în timp ce *semnificanţa* ar fi proprie limbajului literar. Vom remarca totuşi că, pentru a menţine referinţa în limbaj, sustrăgând-o însă literaturii, Riffaterre trimite la rândul lui la o teorie a referinţei de mult timp demodată, în orice caz pre-saussuriană sau *ad hoc*, care face din limbaj un sistem de etichete pe nişte borcane, sau o nomenclatură: e o filosofie a limbajului de genul lui Père Castor, după numele unor albume din care mulţi copii au învăţat să citească şi unde, sub desenul unui fier de călcat erau scrise cuvintele „fier de călcat". Limba şi referinţa nu funcţionează totuşi după acest model. Această teorie caraghioasă a referinţei – nişte etichete pe borcane – nici măcar nu elimină dificultatea, deoarece aporia, de această dată, este chiar aceea a literarităţii: într-adevăr, cum să distingi limbajul poetic, dotat cu semnificanţă, de limbajul obişnuit, care e referenţial? Practic ajungem instantaneu la petiţia de principiu, deoarece nu există alt criteriu al opoziţiei dintre limbajul obişnuit şi limbajul poetic decât tocmai postulatul non-referenţialităţii literaturii. Limbajul poetic este semnificant deoarece literatura nu e referenţială şi vice versa. De unde concluzia oarecum dogmatică şi circulară la care ajunge Riffaterre: „Referenţialitatea efectivă nu e niciodată pertinentă pentru semnificaţia poetică" (*ibid*., p. 118). Circulară deoarece semnificanţa poetică a fost ea însăşi definită prin antagonismul ei faţă de referenţialitate. Si totuşi numai graţie acestui raţionament poate pretinde Riffaterre că *mimesis*-ul nu e niciodată mai mult decât o iluzie produsă de semnificanţă:

„Textul poetic își este autosuficient: dacă există vreo referință externă, ea nu trimite nici pe departe la real. Nu există referință externă decât la alte texte." Ca și la Barthes, lumea cărților înlocuiește cu totul cartea lumii, însă prin *fiat*.

Arbitrariul limbii

Negarea facultății referențiale a literaturii, la Barthes și în teoria literară franceză în general, provine de la influența unei anumite lingvistici, cea a lui Saussure și Jakobson, sau mai degrabă de la o anume interpretare a acestei lingvistici. Înainte de a regândi într-un mod mai puțin maniheist raportul literaturii cu realitatea, trebuie să verificăm dacă această lingvistică implica în mod necesar negarea referinței. Un curios paradox rezultă în orice caz din coincidența acestei negări și a acestei influențe: această negare a referinței a orientat într-adevăr teoria literară spre elaborarea unei sintaxe mai degrabă decât a unei semantici a literaturii, pe când Saussure și Jakobson nu erau nici unul nici altul sintacticieni, iar această influență a lui Saussure și Jakobson a făcut-o să ignore unele cercetări majore ale sintaxei contemporane, și mai ales gramatica generativă a lui Noam Chomsky, în momentul în care se hotăra pentru constituirea unei sintaxe a literaturii.

Insistența pe funcția poetică a limbajului în detrimentul funcției sale referențiale rezultă dintr-o citire restrictivă a lui Jakobson, în timp ce afirmarea convenționalismului codurilor literare, pe modelul codului limbii – reputat arbitrar, obligatoriu și inconștient –, e împrumutat de la teoria semnului lingvistic a lui Saussure. Totuși, în același mod în care excluderea funcției referențiale nu-i era fidelă lui Jakobson, care nu raționa în termeni de excludere sau alternativă, ci de coexistență și de dominantă, nici afirmarea arbitrariului limbii, în sensul

secundarității sau chiar a imposibilității referinței nu era cu adevărat conformă cu textul lui Saussure. In alți termeni, *Cursul de lingvistică generală* nu justifică premisa care ar vrea ca limbajul să nu vorbească despre lume. E important să o reamintim pentru a reface legăturile dintre literatură și real.

Conform lui Saussure, într-adevăr, nu limba era arbitrară ci, mai precis și mai local, legătura dintre aspectul fonetic și aspectul semantic al limbii, dintre semnificant și semnificat, (arbitrar) în sensul de obligatoriu și inconștient. Nu era de altfel nimic cu adevărat nou în acest convenționalism lingvistic, loc comun al filosofiei limbajului de la Aristotel încoace, chiar dacă Saussure plasa arbitrariul între sunet și concept și nu, cum se făcuse în mod tradițional, între semn și lucru. Pe de altă parte Saussure făcea o apropiere, care nici ea nu era cu adevărat originală, ci moștenită din romantism, și totuși fundamentală pentru teoria structurală și post-structurală, între limbă ca sistem de semne arbitrare și limbă ca viziune a lumii aparținând unei comunități lingvistice. Astfel, pe modelul convenționalismului lingvistic afectând relația dintre sunet și concept sau dintre sunet și referent, întreg conținutul semantic al limbii însăși a fost perceput în mod curent ca și cum ar constitui un sistem independent de real sau de lumea empirică: implicația abuziv dedusă de la Saussure este, după Pavel, că „această rețea formală [limba] este proiectată pe univers, pe care îl organizează după o schemă lingvistică *a priori*" (Pavel, p. 146). Găsim aici o inferență care nu e necesară și care poate fi refutată: arbitrariul semnului nu implică, conform logicii, non-referențialitatea iremediabilă a limbii.

Din acest punct de vedere, capitolul esențial al *Cursului de lingvistică generală* este cel despre *valoare* (II, IV). În timp ce *semnificația*, spune Saussure, este raportul dintre semnificant și semnificat, *valoarea* rezultă din raportul semnelor între ele, sau „din situația reciprocă a elementelor limbii". A numi, înseamnă

a izola într-un continuum: decupajul în semne discrete al unei materii continue este arbitrar, în sensul în care o altă împărțire ar putea fi produsă de altă limbă, însă nu înseamnă că acest decupaj nu vorbește despre acest continuum. Diferite limbi nuanțează culorile în mod diferit, însă e vorba totuși de același curcubeu pe care îl decupează toate. Or, pentru a înțelege destinul valorii în teoria literară, e suficient să reamintim modul în care Barthes rezuma această noțiune în ale sale „Elemente de semiologie" din 1964. El reamintea întâi analogia propusă de Saussure între limbă și o foaie de hârtie: decupând-o, obținem diverse bucăți fiecare având un recto și un verso (aceasta e semnificația), fiecare prezentând un anume decupaj în raport cu cele învecinate (aceasta e valoarea). Această imagine, continua Barthes, duce la concepția unei „produceri a sensului", adică vorbirea, discursul, enunțarea, și nu limba,

> ca *un act de decupare simultană* a două mase amorfe, a două regate plutitoare, cum spune Saussure; Saussure imaginează într-adevăr că la originea (pur teoretică) a sensului, ideile și sunetele formează două mase plutitoare, labile, continue și paralele, de substanțe; sensul intervine atunci când se decupează în același timp, dintr-o singură mișcare, aceste două mase (Barthes, 1985, p. 52).

Originea saussuriană a limbilor, fie ea și teoretică, a avut, ca orice mit al originilor și în particular al limbilor, o incidență considerabilă: ea i-a permis lui Barthes să treacă dintr-o singură mișcare de la noțiunea tradițională și locală a arbitrariului semnului – în sens de nemotivat și de necesar – la cea, nu necesar implicată, a unui arbitrariu nu doar al limbii ca sistem, ci și a oricărei „produceri de sens", a vorbirii în relația sa cu realul, sau mai degrabă în absența sa de relație cu realul. Desigur, Saussure nu sugerase niciodată că vorbirea (*parole*) ar fi arbitrară. Barthes face cât ai clipi din ochi saltul de la un convenționalism restrâns, axat pe natura arbitrară a semnului

lingvistic, la un convenționalism generalizat, axat pe irealismul limbii și chiar al vorbirii, un convenționalism atât de absolut încât noțiunile de adecvare și adevăr își pierd orice pertinență. Pe scurt, deoarece toate codurile sunt niște convenții, discursurile nu sunt mai mult sau mai puțin adecvate, ci la fel de arbitrare. Limbajul, decupând arbitrar simultan din semnificant și semnificat, constituie o viziune a lumii, adică un decupaj al realului căruia îi suntem iremediabil prizonieri. Barthes proiectează asupra cursului lui Saussure ipoteza Sapir-Whorf (după numele antropologilor Edward Sapir și Benjamin Lee Whorf) despre limbaj, conform căreia cadrele lingvistice ar constitui viziunea locutorilor asupra lumii, ceea ce are drept consecință ultimă faptul că teoriile științifice devin incomensurabile, intraductibile și toate în egală măsură valide. Prin acest ocoliș se recade în hermeneutica post-heideggeriană, cu care e conformă această concepție a limbajului: limbajul nu are ieșire spre alteritate, deci nici spre real, la fel cum situația noastră istorică ne limitează orizontul.

Or aici se face un salt imens, conform căruia premisa: „Nu există gândire fără limbaj" duce la arbitrariul discursului, însă nu în sensul unui convenționalism al semnului ci al despotismului oricărui cod, ca și cum din renunțarea la dualitatea gândire - limbaj ar rezulta inevitabil non-referențialitatea vorbirii (*parole*). Insă faptul că nu toate limbile împart în același fel culorile curcubeului nu înseamnă că ele nu vorbesc despre același curcubeu. Greutatea cuvintelor a contat cu siguranță în această alunecare abuzivă în privința sensului arbitrariului: legătură nemotivată și necesară între semnificant și semnificat, așa cum preciza Benveniste, în „Natura semnului lingvistic" (1939), că trebuie considerată la Saussure, ea a fost înțeleasă de Barthes și succesorii săi ca fiind puterea absolută și tiranică a codului. Din nou e util să reamintim aici afinitatea dintre teoria literară și critica ideologiei. Ideologia este arbitrară

în al doilea sens, adică ea constituie un discurs orbitor sau alienant despre realitate, însă limba nu-i poate fi asimilată pur şi simplu deoarece tot ea e cea care permite demascarea arbitrariului. *Valoare*, *reprezentare*, *cod* sunt de asemenea termeni ambigui, conducând la o viziune totalitară a limbii: aceasta e în acelaşi timp constrânsă de caracterul nemotivat al semnului extins la inadecvarea limbii, şi constrângătoare deoarece această inadecvare este concepută ca un despotism. Tirania limbii a devenit astfel un loc comun, ilustrat de titlul cărţii de introducere în formalism şi în structuralism a criticului american Fredric Jameson, *The Prison-House of Language* (1972) sau limbajul ca închisoare. Purtat de acest avânt, Barthes urma să pronunţe în 1977, cu ocazia cursului său inaugural la Collège de France, un discurs despre „fascismul" limbii care a şocat :

> Limbajul e o legislaţie, limba este codul acesteia. Noi nu vedem puterea care este în limbă, deoarece uităm că orice limbă e o clasare, şi că orice clasare este opresivă.. [...] A vorbi, şi cu atât mai mult a ţine un discurs, nu înseamnă a comunica, cum se spune adesea, ci a pune stăpânire (Barthes, 1978, p. 12).

Jocul de cuvinte sofisticat despre *cod* şi *legislaţie* este aici flagrant, ducând la asimilarea limbii cu o viziune despre lume, apoi cu o ideologie represivă sau cu un *mimesis* coercitiv. Epoca nu mai era cea a *Mitologiilor* nici a semiologiei: distanţându-se de comunicare şi semnificaţie („a comunica"), Barthes par să pună de acum pe prim plan o funcţie a limbajului ce reaminteşte de forţa sa ilocutorie („a pune stăpânire") sau de actele de limbaj analizate de pragmatică, însă cu o nuanţă dictatorială. În acest sens, a vorbi are de a face cu realul, cu alteritatea, însă rămâne ideea că limba, nu e, esenţialmente, realistă.

Nu e vorba atât de a respinge această viziune tragică a limbii cât de a observa că s-a trecut, cu teoria literară – sau mai degrabă: teoria literară este această trecere însăşi –, de la o totală absenţă a problematizării limbii literare, de la o încredere inocentă, instrumentală – disimulând, putem afirma, cu siguranţă interese obiective, cum se spunea într-o vreme – în reprezentarea realului şi în intuiţia sensului, la o suspiciune absolută faţă de limbă şi discurs, până la excluderea oricărei reprezentări. La baza acestei treceri, se găseşte din nou Saussure, adică dominaţia binarismului, a unei gândiri dihotomice şi maniheiste, totul sau nimic, fie limba e transparentă, fie limba e despotică, fie e în întregime bună, fie e în întregime rea. „Lucrurile nu semnifică mai mult sau mai puţin, ele semnifică sau nu semnifică", decreta deja Barthes la vremea când apărea *Sur Racine* (Barthes, 1963, p. 151), confundând limbajul cu tragedia: „împărţirea raciniană e riguros binară, în ea posibilul nu e niciodată altceva decât contrariul" (*ibid.*, p. 40). La fel ca sciziunea tragică, după Barthes, limba şi literatura nu sunt domeniul lui mai mult sau mai puţin, ci al lui tot sau nimic: un cod nu este mai mult sau mai puţin referenţial, romanul realist nu e mai realist decât romanul pastoral, la fel cum am putea spune că diferite perspective, în pictură, fiind şi ele nişte convenţii, nu sunt mai mult sau mai puţin naturale.

Cum în această discuţie a domnit mereu, cel puţin începând cu articolul inaugural al lui Jakobson, „Despre realism în artă" (1921), o confuzie evidentă între referinţa din cadrul limbii şi şcoala realistă din literatură, identificată cu romanul burghez, nu putem neglija contextul istoric în care a fost primită teza arbitrariului limbii. Astfel, a reintroduce realitatea în literatură înseamnă, încă o dată, a ieşi din logica binară, violentă, tragică, disjunctivă, în care se închid literaţii – ori literatura vorbeşte despre lume,ori literatura vorbeşte despre literatură – şi a reveni la regimul lui mai mult sau mai puţin, al ponderaţiei, al aproximaţiei: faptul că literatura vorbeşte despre literatură nu o împiedică să vorbească şi despre lume. În definitiv, dacă fiinţa umană şi-a dezvoltat facultăţile limbajului, a făcut-o totuşi pentru a discuta despre lucruri care nu sunt de ordinul limbajului.

Partizanii *mimesis*-ului, sprijinindu-se tradiţional pe *Poetica* lui Aristotel, spuneau că literatura imită lumea; adversarii *mimesis*-ului (în mare, poeticienii moderni), punând accentul pe *Poetica* în calitate de tehnică a reprezentării, răspundeau că aceasta nu trimitea spre un exterior şi că pastişa doar literatura. Nefavorizându-i nici pe unii nici pe alţii, reabilitarea *mimesis*-ului întreprinsă în ultimele două decenii trece printr-o a treia lectură a *Poeticii*. Nu se revine asupra contestării, operată de poeticienii moderni, a modelului vizual sau pictural impus, dinainte de Aristotel, de utilizarea platoniciană a termenului, şi rămas pregnant în ciuda includerii aristoteliciene a *diegesis*-ului în *mimesis*. În schimb, se subliniază faptul că pentru Aristotel, spre deosebire de Platon care vedea în el o copie a unei copii, aşadar o degradare a adevărului, *mimesis*-ul nu este pasiv ci activ. Conform definiţiei de la începutul capitolului IV al *Poeticii*, *mimesis*-ul constituie o învăţare:

> Încă din copilărie oamenii au, înscrisă în natura lor, [...] o tendinţă spre *mimesthai* [a imita sau a reprezenta] – iar omul se diferenţiază de celelalte animale prin aceea că are o pornire deosebită spre *mimesthai* [a imita sau a reprezenta] şi că recurge la *mimesis* în primele sale învăţări (1448b6).

Mimesis-ul e aşadar cunoaştere, şi nu copie, nici replică identică: el desemnează o cunoaştere proprie omului, felul în care construieşte, locuieşte lumea. A reevalua *mimesis*-ul în ciuda oprobiului aruncat asupra sa de teoria literară, revine la a sublinia în primul rând legătura sa cu cunoaşterea, şi de aici cu lumea şi cu realitatea. Doi autori în deosebi au dezvoltat acest argument.

Northrop Frye, în a sa *Anatomie a criticii* (1957), insista deja pe trei noţiuni prea adesea neglijate din *Poetica* pentru a separa

mimesis-ul de modelul vizual al copiei: *mythos* (istorie sau intrigă), *dianoia* (gândire, intenţie sau temă), şi *anagnorisis* (recunoaşterea). Aristotel definea *mythos*-ul ca un „sistem de fapte" sau „înlănţuire de fapte în sistem" (1450a4 şi 15). *Mythos*-ul înseamnă compunerea evenimentelor într-o intrigă lineară sau într-o secvenţă temporală. Frye, orientând poetica spre antropologie, deducea de aici că finalitatea *mimesis*-ului nu e nicidecum de a copia, ci de a stabili raporturi între fapte care, fără această înlănţuire, ar părea pur aleatorii, de a dezvălui o structură de inteligibilitate a evenimentelor, şi prin aceasta a da un sens acţiunilor umane. Cât despre *dianoia*, „sunt formele prin care se demonstrează că ceva anume este sau nu este" (1450b12): este în definitiv intenţia principală, în sensul pe care i-l dădeam mai înainte acestei expresii prin referire la Austin, este interpretarea propusă cititorului sau spectatorului, care conceptualizează istoria, trece de la secvenţa temporală a faptelor la sens sau la temă ca unitate a poveştii. Frye, urmându-i pe antropologi, şi contrar viitorilor naratologi francezi, acorda prioritate ordinii semantice, şi chiar simbolice, în raport cu structura lineară a intrigii. *Anagnorisis* în fine, sau recunoaşterea, este în tragedie „răsturnarea care face trecerea de la ignoranţă la cunoaştere" (1452a29), conştientizarea situaţiei de către erou, iar cea mai frumoasă, după Aristotel, era cea a lui Oedip, înţelegând că şi-a ucis tatăl şi dorit mama. Conform lui Frye, recunoaşterea era un dat fundamental al intrigii: „În tragedie, cognitio este în mod normal recunoaşterea caracterului inevitabil al unei secvenţe cauzale înlănţuită în timp" (Frye, p. 214 [am.] şi 260 [fr.], trad. modificată). Însă, printr-o extensie, sau o schimbare de nivel a conceptului, Frye trecea pe nesimţite de la recunoaşterea de către erou, în interiorul intrigii, la o altă recunoaştere, exterioară intrigii, legată de receptarea sa de către spectator sau cititor: „Se pare că tragedia ajunge până la un *Augenblick* sau moment crucial, de la care calea spre ceea ce ar

fi putut fi, şi calea spre ceea ce va fi sunt văzute simultan. Văzute de către public, cel puţin" (*ibid*, p. 214 şi 259-260, trad. modificată). Atribuindu-i o funcţie de recunoaştere spectatorului sau cititorului, Frye poate susţine că *anagnorisis*, şi deci *mimesis*-ul, produc un efect în afara ficţiunii, adică în lume. Recunoaşterea transformă mişcarea lineară şi temporală a lecturii în perceperea unei forme unificatoare şi a unei semnificaţii simultane. De la intrigă (*mythos*) ea face trecerea la temă şi la interpretare (*dianoia*):

> Când cititorul unui roman se întreabă: „Ce se va întâmpla în această poveste?", întrebarea sa priveşte desfăşurarea intrigii, şi mai ales acel aspect crucial al intrigii pe care Aristotel îl numeşte recunoaştere sau *anagnorisis*. Însă el poate să se întrebe de asemenea: „Ce înseamnă această poveste?" Această întrebare priveşte *dianoia* şi indică faptul că există elemente de recunoaştere în teme ca şi în intrigi (*ibid*. p. 54 şi 71, trad. modificată).

Cu alte cuvinte, alături de recunoaşterea de către erou în intrigă, intervine o altă recunoaştere – sau aceeaşi –, cea a temei de către cititor în receptarea intrigii. Cititorul îşi însuşeşte *anagnorisis* ca recunoaştere a formei totale şi a coerenţei tematice. Momentul recunoaşterii este aşadar, pentru cititor sau spectator, cel în care scopul inteligibil al poveştii este perceput retrospectiv, în care raportul între început şi sfârşit devine manifest, exact cel în care *mythos* devine *dianoia*, formă unificatoare, adevăr general. Recunoaşterea de către cititor, dincolo de percepţia structurii, e subordonată reorganizării acesteia din urmă în scopul producerii unei coerenţe tematice şi interpretative. Iar preţul acestei reinterpretări eficace a *Poeticii* a fost deplasarea recunoaşterii din interiorul în exteriorul ficţiunii.

Paul Ricoeur, în marea sa trilogie *Timp şi povestire* (1983-1985), insistă la fel de mult asupra legăturii dintre *mimesis* şi

lume, şi pe înscrierea sa în timp. Teoria literară asocia *mimesis*-ul cu *doxa*, cu o cunoaştere inertă, pasivă, represivă, cu consensul şi ideologia, ba chiar cu fascismul. Ricoeur însă traduce *mimesis* prin „activitate mimetică", şi îl identifică practic cu *mythos*, tradus prin „punere în intrigă" şi inseparabil de o experienţă temporală, chiar dacă Aristotel păstrează tăcerea asupra acestei legături. *Mimesis* şi *mythos* sunt operaţii şi nu structuri, deoarece poetica este arta de „a compune intrigi" (1447a2). Aristotel descrie „procesul activ de a imita sau reprezenta" (Ricoeur, 1983, p. 58), expresie în care, după Ricoeur, imitaţia sau reprezentarea acţiunilor (*mimesis*) şi înlănţuirea faptelor (*mythos*) sunt practic sinonime: „Reprezentarea acţiunii este chiar intriga" (1450a1). *Mimesis*-ul, ca punere în intrigă, este un „model de concordanţă", o „paradigmă de ordine": completudine, totalitate, întindere potrivită sunt trăsăturile sale după Aristotel, care afirmă că „un tot, este ceea ce are un început, un mijloc şi un sfârşit" (1450b26), definite prin compoziţia poetică. Intriga este lineară, însă legătura sa internă este mai mult logică decât cronologică, sau şi mai mult, intriga face din succesiunea evenimentelor ceva inteligibil. Este motivul pentru care Ricoeur insistă pe inteligenţa mimetică şi mitică, care, ca la Frye, este recunoaştere, o recunoaştere ce iese din cadrul intrigii pentru a deveni cea a spectatorului, care învaţă, trage concluzii, recunoaşte forma inteligibilă a intrigii. *Mimesis*-ul vizează în *mythos* nu caracterul său de fabulă, ci caracterul său de coerenţă. „A compune intriga, înseamnă deja a face să reiasă inteligibilul din accidental, universalul din singular, necesarul sau verosimilul din episodic" (Ricoeur, 1983, p. 60).

Astfel, *mimesis*-ul, imitaţie sau reprezentare a acţiunilor (*mimesis praxeos*), dar şi înlănţuire a faptelor, este contrariul acelui „decalc al realului preexistent": el este „imitaţie creatoare". Nu „dublare a prezenţei", ci „ruptură care deschide

spațiul ficțiunii", el „instaurează literaritatea operei literare" (*ibid.*, p. 76): „Artizanul cuvintelor nu produce lucruri, ci doar quasi-lucruri, el inventează nişte ca-şi-cum." Totuşi, după ce a insistat asupra *mimesis*-ului ca ruptură, Ricoeur ar dori ca el să fie şi legătură cu lumea. El distinge aşadar un *mimesis*-creație, pe care îl numeşte *mimesis* II, un amonte şi un aval, pe de o parte o referință la real, pe de altă parte o vizare a spectatorului sau a cititorului, oricât de diseminate şi discrete ar fi ambele în *Poetica*. În jurul *mimesis*-ului în calitate de configurație poetică şi de funcție de mediație, realul rămâne prezent de o parte şi de alta. De exemplu, atunci când Aristotel opune tragedia şi comedia prin aceea că „una vrea să reprezinte personajele mai rele, cealaltă personajele mai bune decât oamenii actuali" (1448a16-18), criteriul care permite discriminarea susului de jos este ceea ce este actual, adică ceea ce este:

> Pentru a putea vorbi de „deplasare mimetică", de „transpunere" quasi metaforică de la etică la poetică, activitatea mimetică trebuie concepută ca legătură şi nu doar ca ruptură. Ea este mişcarea însăşi de la *mimesis* I la *mimesis* II. Dacă nu încape îndoială că termenul *mythos* marchează discontinuitatea, cuvântul însuşi de *praxis*, prin dubla sa dependență, asigură continuitatea între cele două regimuri, cel etic şi cel poetic, ale acțiunii (Ricoeur, 1983, p. 78).

Cât despre avalul *mimesis*-ului, receptarea sa, nu e cu siguranță o categorie majoră în *Poetica*, însă câteva indicii arată că ea nu e cu totul ignorată, ca de exemplu atunci când Aristotel identifică practic verosimilul şi convingătorul, adică consideră verosimilul din punctul de vedere al efectului său. Este motivul pentru care, conform lui Ricoeur, „poetica modernă reduce prea repede [*mimesis*-ul] la o simplă disjuncție, în numele unei pretinse interdicții puse de semiotică pe tot ceea ce e considerat extra-lingvistic" (*ibid.*, p. 80). *Mimesis*-ul ca activitate creatoare, ca ruptură, se inserează între precomprehensiunea lumii din

mimesis I şi receptarea operei din *mimesis* II: „Configurația textuală face o mediere între prefigurarea câmpului practic şi refigurarea sa de către receptarea operei" (*ibid.*, p. 86).

Învățarea mimetică este aşadar legată de recunoaştere, care e construită în operă şi resimțită de cititor. Povestirea, după Ricoeur, este modul nostru de a trăi în lume – de a trăi lumea –, reprezintă cunoaşterea noastră practică a lumii şi inițiază un efort comunitar de construire a unei lumi inteligibile. Punerea în intrigă, ficțională sau istorică, este forma însăşi a unei cunoaşteri umane distincte de cunoaşterea logico-matematică, mai intuitivă, mai prezumtivă, mai ipotetică. Or această cunoaştere este legată de timp, deoarece povestirea dă formă succesiunii informe şi tăcute a evenimentelor, pune în legătură începuturile şi sfârşiturile (ne putem aminti aici ura lui Barthes pentru ultimul cuvânt). Din timp, povestirea face temporalitate, adică acel mod al existenței pe care îl cunoaşte limbajul în povestire, şi nu există altă cale spre lume, alt acces la referent decât acela de a spune poveşti: „Timpul devine uman în măsura în care este articulat într-un un mod narativ, iar povestirea îşi atinge semnificația plenară când devine o condiție a existenței temporale" (*ibid.*, p. 85). Astfel, din nou, *mimesis*-ul nu mai e prezentat ca o copie statică, sau ca un tablou, ci ca o activitate cognitivă, o punere în formă a experienței timpului, configurare, sinteză, *praxis* dinamic care, în loc să imite, produce ceea ce reprezintă, lărgeşte bunul simț şi ajunge la recunoaştere.

Atât la Ricoeur cât şi la Frye, *mimesis*-ul produce totalități semnificante pornind de la evenimente dispersate. El este aşadar reabilitat în numele valorii sale cognitive, publice şi comunitare, împotriva scepticismului şi a solipsismului la care ducea teoria literară franceză structuralistă şi poststructuralistă. Si aici, opțiunile critice trebuie puse în legătură cu nişte valori extra-literare (existențiale, etice) şi cu un moment istoric. Însă eclectismul lui Frye şi ecumenismul lui Ricoeur conduc la

sinteze uneori vagi, sau în orice caz foarte flexibile, între poetică şi etică, mai ales în identificarea tacită a recunoaşterii din intrigă cu cea din afara intrigii.

Evitând acest defect, şi subliniind în acelaşi timp importanţa primordială a *anagnorisis*-ului în *Poetica*, Terence Cave a scris despre această noţiune o carte la fel de bogată ca *Mimesis* a lui Auerbach (*Recognitions: A Study in Poetics*, 1988). Valoarea euristică a *mimesis*-ului este din nou subliniată şi aici, însă fără confuzia dintre recunoaştere internă şi recunoaştere externă. Aristotel insistă asupra acestei valori euristice în capitolul IV, fără vreo referire la *anagnorisis*, însă ceea ce numeşte el „acţiunea cu recunoaştere" (cap. X), la capătul căreia eroul, ca şi Oedip, îşi află identitatea, nu e mai puţin o paradigmă a definiţiei identităţii în sens filosofic: „Construit cum se cuvine, *mythos*-ul tragic mimează o ordine inteligibilă, iar *anagnorisis*-ul pare atunci destinat să devină criteriul inteligibilităţii" (Cave, p. 243)

Mimesis-ul e aşadar cu desăvârşire desprins de modelul pictural, însă de această dată pentru a fi ataşat paradigmei cinegetice, pe care Cave o împrumută de la istoricul Carlo Ginzburg şi care face din cititor un detectiv, un vânător în căutare de indici care să-i permită să dea un sens poveştii. Semnul de recunoaştere în ficţiune trimite la acelaşi mod de cunoaştere ca urma, indiciul, amprenta, semnătura şi toate celelalte semne de acest gen care permit identificarea unui individ sau reconstruirea unui eveniment. Conform lui Ginzburg, modelul acestui tip de cunoaştere, în opoziţie cu deducţia, este arta vânătorului care descifrează povestirea trecerii prăzii cu ajutorul urmelor pe care aceasta le-a lăsat. Această recunoaştere secvenţială conduce la o identificare fondată pe indici mărunţi şi marginali. Alături de vânătoare, recunoaşterea mai are şi un model sacru, cel al divinaţiei, în calitate de construire a viitorului şi nu de recunoaştere a

trecutului. Vânătorul şi ghicitorul, prin procedurile lor, se disting de logician şi de matematician, iar inteligenţa lor practică a lucrurilor se apropie de acea *metis* greacă, încarnată în Ulise, ca inducţie bazată pe detalii semnificative remarcate la marginea percepţiei: arta detectivului, a *connaisseur*-ului (criticul de atribuire în istoria artei), a psihanalistului ţin de paradigma cinegetică.

> Poate însăşi ideea de naraţiune – nota Ginzburg – [...] s-a născut pentru prima dată într-o societate de vânători, din experienţa descifrării indicilor minimi. [...] Vânatorul va fi fost aşadar primul care a „spus o poveste" pentru că era singurul capabil să citească, în urmele mute (dacă nu chiar imperceptibile) lăsate de pradă, o serie coerentă de evenimente (Ginzburg, p. 149).

Acest model al povestirii, superior celor, antropologic sau etic, pe care Frye şi Ricoeur se bazau pentru a reabilita *mimesis*-ul, face de asemenea din acesta o cunoaştere. *Mimesis*-ul nu mai are aşadar nimic dintr-o copie. El constituie o formă specială a cunoaşterii lumii umane, conform unei analize a povestirii cu totul diferită de sintaxa pe care adversarii *mimesis*-ului căutau să o elaboreze, şi care include timpul recunoaşterii. Fără îndoială teoria literară recitise deja *Poetica* punând accentul pe *mythos*, pe sintaxa povestirii, însă nu şi pe *dianoia*, nici pe *anagnorisis*, nu pe sens şi nici pe interpretare. În diferite moduri, *mimesis*-ul a fost legat de lume.

Lumile ficţionale

Triumful facil al teoriei literare asupra *mimesis*-ului depindea de o concepţie simplistă şi exagerată a referinţei lingvistice: halucinaţia sau nimic. Însă alte teorii mai subtile ale referinţei sunt disponibile de multă vreme: ele permit regândirea

raporturilor dintre literatură şi realitate, şi pe această cale dezvinovăţirea *mimesis*-ului. Acesta exploatează proprietăţile referenţiale ale limbajului obişnuit, legate mai ales de indici, de deictice, de susbtantivele proprii. Însă aici e problema: condiţia logică (pragmatică) a posibilităţii referinţei este existenţa a ceva în legătură cu care vor fi posibile nişte propoziţii adevărate sau false. Pentru ca să existe referinţă la ceva anume, trebuie ca acel lucru să existe (propoziţia: „Regele Franţei este chel", ne amintim, nu e nici adevărată nici falsă). Cu alte cuvinte: referinţa presupune existenţa; ceva trebuie să existe pentru ca limbajul să poată să se refere la el.

Or, în literatură, expresiile referenţiale sunt în număr foarte limitat: pe prima pagină a lui *Père Goriot*, Paris şi strada Neuve-Sainte-Geneviève au referenţi lumeşti, însă nu şi Mme Vauquier, nici pensiunea sa, nici Père Goriot, care nu există în afara romanului. Si totuşi naratorul poate să exclame de la a doua pagină: „ Ah! să ştiţi: această dramă nu e nici o ficţiune, nici un roman. *All is true*." Iar cititorul nu aruncă cartea, el îşi continuă lectura de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat. In *O inimă simplă*, cuvântul „barometru" nu e referenţial propriu zis, deoarece barometrul nu există în afara romanului. Dacă presupunerea existenţială nu e satisfăcută, limbajul ficţiunii poate totuşi să fie referenţial? Care sunt referenţii într-o lume fictivă?

Logicienii s-au aplecat asupra acestei probleme. Într-un roman, au răspuns ei, cuvântul pare să refere, creează o iluzie de referinţă, mimează proprietăţile referenţiale ale limbajului obişnuit. Astfel Austin, în *Quand dire c'est faire* (1962) plasa literatura separat de actele de limbaj (*speech acts*, conform termenului lui Searle). Pentru ca să existe un act de limbaj, de exemplu un performativ în cuvinte ca „Promit să...", el punea într-adevăr următoarea condiţie: „Nimeni nu va nega, cred, că aceste cuvinte trebuie pronunţate ,serios', şi astfel încât să fii

luat ,în serios'.[...] În timp ce le rostesc nu trebuie să glumesc, de exemplu, sau să scriu o poezie" (Austin, p. 44). Poemul nu te implică cu nimic, ca o glumă sau o punere în scenă teatrală:

> O enunţare performativă va fi goală sau vidă *într-un mod deosebit* dacă, de exemplu, ea este formulată de un actor pe scenă, sau introdusă într-un poem [...]. Este clar că în asemenea împrejurări limbajul nu e folosit serios, şi aceasta în mod deosebit, ci că este vorba de o utilizare parazitară în raport cu utilizarea normală – parazitism a cărui studiere ţine de domeniul ofilirilor limbii (*ibid*, p. 55).

Poezia era asimilată de Austin cu o glumă, deoarece îi lipseşte seriozitatea, iar limba literară revine la un parazitism şi la un declin al limbii obişnuite. Aceste metafore pot să-i şocheze pe cei ce iubesc literatura şi preferă să considere că limba literară e mai degrabă superioară decât inferioară limbii obişuite, însă ele au meritul de a sublinia de ce şi cum diferă enunţurile ficţiunii de cele din viaţa curentă. Searle, la rândul său, a descris enunţul de ficţiune ca o aserţiune simulată, deoarece nu răspunde condiţiilor pragmatice (sinceritate, angajare, capacitate de a dovedi ceea ce spui) ale aserţiunii autentice (Searle, 1975). În poezie, un act de limbaj aparent nu este cu adevărat unul, ci doar *mimesis*-ul unui act de limbaj real. Această adresare către Moarte, la sfârşitul „Călătoriei", de exemplu: „Toarnă-ne otrava-ţi ca să ne aline!", nu e cu adevărat un ordin, ci doar imitaţia unui ordin, un act de limbaj fictiv care se înscrie într-un act de limbaj real, acela de a scrie un poem.

Astfel, în ficţiune, au loc aceleaşi acte de limbaj ca în lume: sunt puse întrebări, sunt date ordine, sunt făcute promisiuni. Însă acestea sunt acte fictive, concepute şi combinate de autor pentru a compune un singur act de limbaj real: poemul. Literatura exploatează proprietăţile referenţiale ale limbajului, actele sale de limbaj sunt fictive, însă odată intraţi în literatură, funcţionarea actelor de limbaj fictive este exact aceeaşi cu cea a actelor de limbaj reale, în afara literaturii.

Nu rămâne mai puțin valabil faptul că utilizarea ficțională a limbajului se sustrage axiomei de existență a logicienilor: „Nu se poate face referire decât la ceea ce există." Recent, totuşi, filosofia analitică, până atunci consacrată exclusiv legăturilor limbajului cu realitatea, excluzând frazele de genul „Regele Franței e chel", s-a interesat tot mai mult de lumile posibile, dintre care lumile ficționale sunt doar o varietate. În loc să extragă o parte din limbajul obişnuit pentru a izola un limbaj bine format, acela al logicii, cum se făcea încă de la Aristotel, filosofii limbajului au devenit mai toleranți față de practicile lingvistice existente, sau mai curioşi față de acestea, şi s-au interesant aşadar de lumile produse de jocurile de limbaj, au încercat să le descrie. Astfel, reflecția asupra referinței literare a fost redeschisă în cadrul unei semantici a lumilor posibile sau ficționale.

Evenimentele unui roman, scrie Pavel în *Universuri ale ficțiunii* (1988), în care parcurge toate lucrările filosofilor cu privire la lumile posibile, au „un fel de realitate care le este proprie" (Pavel, p. 19), o realitate învecinată cu realitatea lumilor reale. În mod tradițional, filosofii considerau că ființele ficționale nu aveau statut ontologic, şi deci că toate propozițiile despre ele nu erau nici adevărate nici false, ci pur şi simplu greşit formate şi inapropriate. Fraza: „Père Goriot era la ora opt şi jumătate pe strada Dauphine" nu avea în opinia lor pertinență. Si totuşi această frază există: în lumile posibile, pentru ca propozițiile să fie valabile, nu e necesar ca ele să trimită la acelaşi inventar de indivizi ca în lumea reală; e de ajuns să le ceri indivizilor din lumile posibile să fie compatibili cu lumea reală. Cum spunea deja şi Aristotel: „Rolul poetului este să spună nu ce a avut loc cu adevărat ci ce ar putea avea loc în ordinul verosimilului şi a necesarului" (1451a36). Cu alte cuvinte, referința funcționează în lumile ficționale atâta vreme cât ele rămân composibile cu lumea reală, însă ea se blochează dacă père Goriot începe deodată să deseneze cercuri pătrate. Literatura amestecă fără încetare lumea reală şi lumea posibilă: ea se interesează de personajele şi evenimentele reale (Revoluția franceză este foarte prezentă în *Le Père Goriot*), iar personajul ficțional este un individ care ar fi putut exista într-o altă stare de lucruri. Pavel conchide de aici:

> În multe situații istorice, scriitorii şi publicul lor iau ca de la sine înțeles faptul că opera literară descrie conținuturi care sunt efectiv posibile şi se găsesc în legătură cu lumea reală. Această atitudine corespunde literaturii realiste, în sensul larg al termenului. Văzut astfel, realismul nu e aşadar numai un ansamblu de convenții stilistice şi narative, ci o atitudine fundamentală privind relațiile dintre universul real şi adevărul textelor literare. Într-o perspectivă realistă, criteriul adevărului sau al neadevărului unei opere literare şi ale detaliilor sale se bazează pe noțiunea de posibilitate [...] în raport cu universul real (Pavel, p. 63).

Textele de ficțiune utilizează aşadar aceleaşi mecanisme referențiale ca utilizările non ficționale ale limbajului, pentru a referi la lumi ficționale considerate drept lumi posibile. Cititorii sunt plasați în interiorul lumii fictive şi, pe durata jocului, iau această lume drept adevărată, până în momentul în care eroul începe să deseneze cercuri pătrate, ceea ce rupe contractul de lectură, acea faimoasă „suspendare voluntară a neîncrederii".

Lumea cărților

„Cartea este o lume, nota Barthes în *Critică şi adevăr*. În fața cărții, criticul cunoaşte aceleaşi condiții de exprimare ca scriitorul în fața lumii" (Barthes, 1966, p. 69). Pe baza acestei afirmații – cartea este o lume –, el deducea o similitudine de situație între scriitor şi critic, o identitate a literaturii de gradul întâi şi a literaturii de gradul doi. Această ecuație, confortabilă

pentru critic, şi-a avut momentul ei de glorie. Criticul ar fi şi el un scriitor în sensul deplin al cuvântului, pentru că vorbeşte despre carte cum vorbeşte scriitorul despre lume. Problema este că Barthes susţine pe de altă parte că scriitorul, în faţa lumii, nu vorbeşte despre lume ci despre carte, deoarece limbajul e neputincios în faţa lumii. Criticul este în faţa cărţii ca scriitorul în faţa lumii, însă scriitorul nu e niciodată în faţa lumii, deoarece între el şi lume există mereu cartea. Propoziţia „cartea este o lume" este evident reversibilă, şi ea nu e adevărata premisă a teoriei, care să permită întemeierea logică a înrudirii, sau chiar a identităţii, dintre critic şi scriitor; această adevărată premisă este propoziţia inversă: „lumea este o carte", sau „lumea este deja (*întotdeauna deja*) o carte". Criticul e şi el un scriitor deoarece scriitorul e deja un critic; cartea este o lume pentru că lumea este o carte. Barthes scrie „cartea este o lume", acolo unde ar trebui scris „lumea este o carte", sau chiar „nu e decât o carte", în acelaşi timp pentru a se conforma ideii sale despre arbitrariul limbii şi pentru a justifica identitatea criticului şi a scriitorului. Negarea realităţii proclamată de teoria literară nu a fost poate decât tocmai o negare, sau ceea ce Freud numeşte o *dezinvestire*, adică o negare ce coexistă, într-un fel de conştiinţă dublă, cu credinţa de nestăvilit că o carte vorbeşte „totuşi" despre lume, sau că ea constituie o lume, sau o „quasi-lume", cum spun despre ficţiune filosofii analitici.

În realitate, conţinutul, fondul, realul nu au fost niciodată total evacuate de teoria literară. E posibil chiar ca negarea referinţei respectată de teoreticieni să nu fi fost decât un alibi pentru a putea continua să vorbească despre realism, nu despre poezia pură, nu despre romanul pur, în ciuda adeziunii lor formale la mişcarea literară modernistă şi avangardistă. Astfel, naratologiei şi poeticii li s-a dat voie în continuare să citească romane bune şi adevărate, însă cumva fără să se atingă de ele, fără să pară a le gusta, fără să se lase duse de nas. Sfârşitul

reprezentării va fi fost un mit, fiindcă poţi să crezi într-un mit şi în acelaşi timp să nu crezi. Acest mit a fost alimentat de câteva fraze venite de la Mallarmé: „Totul, în lume, există pentru a sfârşi printr-o carte", sau de la Flaubert care visa la „o carte despre nimic". Paul de Man, ca întotdeauna analistul cel mai decapant al entuziasmelor teoriei, sublinia pe de altă parte că, până şi la Mallarmé, realul nu e niciodată absent cu totul în profitul unei logici pur alegorice. Dacă Mallarmé postulează o limită non referenţială a poeziei şi tinde într-adevăr să reducă rolul referinţei în poezie, opera sa nu se situează totuşi la această limită, care ar face-o de altfel inutilă, ci la o distanţă mai mică sau mai mare pe asimptota care duce la aceasta. Mallarmé, spunea el, rămâne un un „poet al reprezentării", deoarece „poezia nu renunţă la funcţia sa mimetică [...] atât de uşor şi de ieftin" (de Man, p. 182). Din nou această violentă logică binară, teroristă, maniheistă, atât de dragă literaţilor – fond sau formă, descriere sau naraţiune, reprezentare sau semnificaţie – este cea care induce alternative dramatice şi ne împinge să dăm cu capul de ziduri şi mori de vânt. Pe când literatura este chiar locul acelui *entre-deux*, al trecerii prin zid.

4

Cititorul

După „Ce e literatura?", „Cine vorbeşte?", şi „Despre ce?", întrebarea „Cui?" pare inevitabilă. După *literatură*, *autor*, şi *lume*, elementul literar cel mai urgent de examinat este *cititorul*. Criticul romantismului M.H. Abrams descria comunicarea literară urmând modelul elementar al unui triunghi, în care opera ocupa centrul de greutate, şi ale cărui trei vârfuri corespundeau lumii, autorului şi cititorului. Abordarea obiectivă sau formală, a literaturii se focalizează pe operă; abordarea expresivă, pe artist; abordarea mimetică, pe lume; iar abordarea pragmatică, în fine, pe public, pe audienţă, pe cititori. Studiile literare îi acordă un loc foarte variabil cititorului, însă, pentru a avea o viziune mai clară, ca şi în cazul autorului şi al lumii, nu e deloc nepotrivit să pornim din nou de la cei doi poli care reunesc poziţiile antitetice, pe de o parte abordările care ignoră total cititorul, pe de alta cele care care îl pun în valoare, sau chiar îl situează în prim planul literaturii, identificând literatura cu lectura. În privinţa cititorului, tezele sunt la fel de categorice ca şi în cazul intenţiei şi al referinţei, şi, desigur, ele nu sunt independente de acestea. Demersul meu va consta încă odată în a le opune, a le dejuca, şi a căuta o ieşire din această a treia dilemă în care ne închidem.

Lectura scoasă din joc

Fără să ne întoarcem prea mult înapoi, controversa asupra lecturii a opus, de exemplu, impresionismul şi pozitivismul la

sfârşitul secolului al XIX-lea. Critica ştiinţifică (Brunetière), apoi istorică (Lanson) iniţiase o polemică împotriva a ceea ce numea critică impresionistă (Anatole France îndeosebi), care îşi dezvăluia sentimentele despre literatură săptămână după săptămână în cronicile din ziare şi reviste. Acestei critici care cultivă gustul, procedează prin simpatie, vorbeşte despre experienţa sa, de reacţiile sale, urmând tradiţia umanistă reprezentată exemplar de elogiul pe care Montaigne îl făcea lecturii ca o cultură a omului cinstit [*honnête homme*], i se opune necesitatea distanţei, a obiectivităţii, a metodei. „Pentru a vorbi cinstit, recunoştea într-adevăr Anatole France, criticul ar trebui să spună: ‚Domnilor, am să vorbesc despre mine în legătură cu Shakespare, în legătură cu Racine.'" In contrast cu această primă lectură de amatori şi de cititori, lectura pretins savantă, atentă, conformă aşteptării textului, este o lectură care se neagă pe ea însăşi ca lectură. Pentru Brunetiere şi Lanson, fiecare în felul său, este vorba de a scăpa de cititor şi de capriciile sale, nu de a anula, ci de a încadra impresiile sale prin disciplină, a atinge obiectivitatea în tratarea operei însăşi. „Exerciţiul explicaţiei, scria Lanson, are ca scop şi, când e bine practicat, ca efect, crearea la studenţi a unui obicei de a citi atent şî de a interpreta fidel textele literare" (Lanson, 1925, p. 40).

Altă negare a lecturii, bazată pe premise cu totul diferite, însă contemporane, la Mallarmé, care afirma în „Cât despre carte": „Impersonificat, volumul, în măsura în care te desparţi de el ca autor, nu cere apropiere din partea vreunui cititor. Aşa, aflã, între accesoriile umane, el are loc de unul singur: făcut, fiind" (Mallarmé, p. 372). Cartea, opera, înconjurate de un ritual mistic, există ca în sinea lor, detaşate în acelaşi timp de autorul lor şi de cititorul lor, în puritatea lor de obiecte autonome, necesare şi esenţiale. În acelaşi fel în care scrierea operei moderne nu se vrea expresivă, nici lectura sa nu cere identificare din partea nimănui.

În ciuda polemicii lor despre intenţia autorului, istoricismul (readucând opera la contextul său original) şi formalismul (cerând întoarcerea la text în imanenţa sa) au fost în consens multă vreme în ce priveşte alungarea cititorului, a cărui excludere a fost cel mai clar şi explicit formulată de către *New Critics* americani din perioada interbelică. Ei defineau opera ca o unitate organică autosuficientă, faţă de care se cuvine să practici o lectură apropiată (*close reading*), adică o lectură ideal de obiectivă, descriptivă, atentă la paradoxuri, la ambiguităţi, la tensiunile ce fac din poem un sistem închis şi stabil, un monument verbal cu statut ontologic la fel de separat de producerea şi receptarea sa ca la Mallarmé. Conform adagiului lor, „Un poem nu trebuie să semnifice ci să fie", ei recomandau disecarea poemului în laborator pentru a-i evidenţia virtualităţile de sens. Aceşti *New Critics* denunţau astfel ceea ce numeau „iluzia afectivă" (*affective fallacy*), care ţinea în opinia lor de iluzia intenţională (*intentional fallacy*), şi la care era imperios necesar să se renunţe. „Iluzia afectivă, scriau Wimsatt şi Beardsley, este o confuzie între poem şi rezultatele sale (ceea ce *este* şi ceea ce *face*)" (Wimsatt, p. 21).

Totuşi, unul din fondatorii *New Criticism*-ului, filosoful I.A. Richards, nu ignora imensa problemă pusă studiului literar de lectura empirică. În ale sale *Principii ale criticii literare* (*Principles of Literary Criticism*) (1924), începea prin a distinge de comentariile tehnice vizând obiectul literar, comentariile critice vizând experienţa literară, şi aproba această experienţă după modelul promovat de Matthew Arnold şi de critica victoriană, făcând din literatură ca substitut al religiei catehismul moral al noii societăţi democratice. Dar, imediat după aceea, Richards a adoptat un punct de vedere hotărât antisubiectivist, consolidat mai apoi de experienţele pe care urma să le încerce asupra lecturii şi pe care le-a descris în *Practical criticism* (1929). Ani de zile, Richards le-a cerut

studenților de la Cambridge să „comenteze liber", de la o săptămână la alta, câteva poeme pe care le supunea atenției lor fără nume de autor. Săptămâna următoare, își făcea cursul despre poemele respective, sau mai degrabă despre comentariile studenților săi. Richards le recomanda să procedeze la mai multe lecturi succesive (în medie rareori mai puțin de patru, și până la doisprezece) ale bucăților prezentate, și să consemneze în scris reacțiile lor la fiecare lectură. Rezultatele erau în general sărace, sau chiar dezastruoase (ne putem întreba de altfel din ce fel de perversiune și-a continuat Richards experiențele atât de mult timp), caracterizate de un anumit număr de trăsături tipice: imaturitate, aroganță, lipsă de cultură, neînțelegere, clișee, prejudecăți, sentimentalitate, psihologie populară etc. Ansamblul acestor deficiențe era o piedică în calea efectului poemului asupra cititorilor. În loc să deducă de aici un relativism radical, un scepticism epistemologic absolut în privința lecturii, cum o vor face mai târziu, pe baza aceleiași evidențe consternante, adepții primatului receptării (ca Stanley Fish, despre care va fi vorba mai jos), Richards își menținea cu înverșunare convingerea că aceste obstacole puteau fi îndepărtate prin educație în scopul de a accede la o înțelegere deplină și perfectă a unui poem, am putea spune *in vitro*. Neînțelegerea și răstălmăcirea, admitea Richards, nu sunt accidente, ci cursul lucrurilor cel mai normal și mai probabil la citirea unui poem. Citirea eșuează în general în fața textului: Richards e unul din rarii critici care au îndrăznit să dea acest diagnostic catastrofal. Constatarea acestei stări de fapt nu îl determina, totuși, să renunțe. În loc să conchidă necesitatea unei hermeneutici care să încerce să explice răstălmăcirea și neînțelegerea, cum e cea a lui Heidegger și Gadamer, el reafirma principiile unei lecturi riguroase care ar îndrepta erorile obișuite. Poezia poate fi deconcertantă, dificilă, obscură, ambiguă, însă problema principală ține de cititor, care trebuie

învățat să citească cu mai multă grijă, să-și depășească limitările individuale și culturale, să „respecte libertatea și autonomia poemului" (Richards, 1929, p. 277). În alți termeni, această experiență practică deosebit de interesantă, vizând idiosincrazia și anarhia lecturii, nu doar că nu punea sub semnul întrebării principiile *New Criticism*-ului, ci sublinia din contră, în opinia lui Richards, necesitatea teoretică a lecturii apropiate, obiective, dezbărate de cititor.

Pentru teoria literară născută din structuralism și marcată de voința de a descrie funcționarea neutră a textului, cititorul empiric a constituit de asemenea un intrus. Departe de a favoriza emergența unei hermeneutici a lecturii, naratologia și poetica, atunci când li s-a întâmplat să acorde un loc cititorului în analizele lor, s-au mulțumit cu un cititor abstract, sau perfect: ele s-au limitat să descrie constrângerile textuale obiective care determină performanța cititorului concret, bine înțeles cu condiția ca acesta să se conformeze la ceea ce textul așteaptă de la el. Cititorul este atunci o funcție a textului, asemenea celui pe care Riffaterre îl numea *arhilector*, cititorul atotștiutor cu care niciun cititor real nu s-ar putea identifica din cauza facultăților sale interpretative limitate. În general, se poate spune că pentru teoria literară – la fel cum textele individuale sunt considerate secundare în raport cu sistemul universal la care oferă acces, sau cum *mimesis*-ul e considerat ca un sub-produs al *semiosis*-ului – lectura reală este neglijată în favoarea unei teorii a lecturii, adică a definirii cititorului competent sau ideal, cititorul pe care îl cere textul și care se supune așteptărilor textului.

Astfel, neîncrederea față de cititor este – sau a fost multă vreme – o atitudine împărtășită pe larg în studiile literare, ce caracteriza atât pozitivismul cât și formalismul, atât *New Criticism*-ul cât și structuralismul. Cititorul empiric, neînțelegerea, rateurile lecturii, ca niște zgomote sau bruiaje, perturbau toate aceste demersuri, fie că preferau să se ocupe de

autor ori de text. Ceea ce explică ispita, pentru toate aceste metode, de a ignora cititorul sau, dacă-i recunoşteau prezenţa, cum e cazul lui Richards, de a formula propria lor teorie ca o disciplină a lecturii, sau o lectură ideală, ce urmărea să remedieze defectele cititorilor empirici.

Rezistenţa cititorului

Lanson, în ciuda încăpăţânării sale pozitiviste, fusese mişcat de argumentele lui Proust în apărarea lecturii, pe care le rezuma în termenii următori: „Nu ajungem niciodată la carte, ci întotdeauna la o minte reacţionând la carte şi amestecându-se cu ea, a noastră, sau cea a unui alt cititor" (Lanson, 1925, p. 41). Nu poate fi vorba despre un acces imediat, pur la carte. Proust afirmase acest punct de vedere eretic în 1907 în „Journées de lecture" (prefaţa la traducerea sa *Sésame et les Lys* după Ruskin, două conferinţe despre lectură în tradiţia victoriană a religiei cărţii), apoi în *Timpul regăsit*. Ceea ce ne amintim, ceea ce ne-a marcat în lecturile din copilărie, spunea Proust distingându-se de moralismul ruskinian, nu e cartea însăşi, ci cadrul în care am citit-o, impresiile care au însoţit citirea acesteia. Lectura este empatică, proiectivă, identificatoare. Ea forţează inevitabil cartea, o adaptează preocupărilor cititorului. Cum o va reafirma tot Proust în *Timpul regăsit*, cititorul aplică ceea ce citeşte la propria sa situaţie, de exemplu la iubirile sale, iar „scriitorul nu trebuie să se simtă ofensat că invertitul le dă eroinelor sale un chip masculin" (Proust, 1989, p. 489). Abatele Prévost nu o descria pe Manon, a cărei aparenţă fizică rămâne misterioasă, decât că era „fermecătoare" şi „drăgălaşă": se mulţumea să-i atribuie „aerul Iubirii însăşi" pentru ca orice cititor să-i poată da trăsături care erau pentru el cele ale idealului. Aşa încât scriitorul, cartea, îşi controlează prea puţin cititorul:

> Scriitorul nu spune decât printru-un obicei luat din limbajul nesincer al prefeţelor şi dedicaţiilor: „cititorul meu". În realitate, fiecare cititor este atunci când citeşte propriul său cititor. Lucrarea scriitorului nu e decât un fel de instrument optic pe care acesta îl oferă cititorului pentru a-i permite să discearnă ceea ce fără acea carte poate nu ar fi văzut în el însuşi (*ibid.*, p. 489-490).

Cititorul este liber, major, independent: scopul său e mai puţin să înţeleagă cartea decât să se înţeleagă pe sine; el nu poate de altfel să înţeleagă o carte decât dacă se înţelege pe sine graţie acelei cărţi. Această teză proustiană îl înspăimânta pe Lanson, care conta pe statistică pentru a îndrepta această impresie de dezordine:

> Mai rămâne totuşi posibilitatea să facem o culegere şi clasare a impresiilor subiective, şi poate din acestea ar ieşi la iveală un element permanent şi comun de interpretare, care ar putea fi explicat printr-o proprietate reală a lucrării, determinând aproape constant o modificare aproape identică a minţilor (Lanson, 1925, p. 42).

Deşi admitea că Proust are dreptate în privinţa imensei varietăţi a răspunsurilor individuale la literatură, Lanson voia să creadă că în medie, totuşi, reacţiile cititorilor nu erau atât de personale şi inclasabile. Anchetele contemporane ale lui Richards pe studenţii săi de la Cambridge pun însă sub semnul întrebării capacitatea sondajelor de a scoate la iveală „un element permanent şi comun de interpretare", ceva ca un sens în opoziţie cu semnificaţia, conform terminologiei lui Hirsch descrisă mai înainte, şi deci ipoteza că statistica ar fi în măsură să refondeze un obiectivism literar în ciuda lui Proust.

Autoritatea lui Proust a cântărit tot mai mult în această viziune privativă a lecturii. În ea, scriitura şi lectura se întâlnesc: lectura va fi o scriitură, la fel cum scriitura era deja o lectură, deoarece, în *Timpul regăsit*, scriitura e descrisă ca traducerea unei cărţi interioare, iar lectura ca o nouă traducere într-o altă

carte interioară. „Datoria şi sarcina unui scriitor, conchidea Proust, sunt cele ale unui traducător" (Proust, 1989, p. 469). În traducere, polaritatea scriiturii şi a lecturii dispare. In termeni saussurieni, vom spune că dacă textul se prezintă ca o *vorbire* în raport cu codurile şi convenţiile literaturii, el se oferă de asemenea lecturii ca o *limbă* la care aceasta va asocia propria sa vorbire. Prin intermediarul cărţii, simultan *vorbire* şi *limbă*, comunică două conştiinţe. Critica creatoare, de la Albert Thibaudet la Georges Poulet, va stabili astfel gestul critic pe baza unei empatii care se modelează pe mişcarea creaţiei. Hermeneutica fenomenologică (deja evocată în capitolul 2) a favorizat şi ea întoarcerea cititorului pe scena literară asociind orice sens cu o conştiinţă. În *Ce este literatura?* Sartre vulgariza în termenii următori versiunea fenomenologică a rolului cititorului:

> Actul creator nu e decât un moment incomplet şi abstract al producerii unei opere; dacă autorul ar exista singur, ar putea scrie cât ar vrea, niciodată opera ca *obiect* nu ar vedea lumina zilei şi ar trebui să lase pana din mână sau să dispere. Insă operaţia de a scrie o implică pe cea de a citi ca pe corelativul său dialectic, iar aceste două acte conexe necesită doi agenţi distincţi (Sartre, p. 93).

Suntem foarte departe de Mallarmé şi de operă ca monument, sau de Valéry care, în al său „Curs de poetică", îndepărta „consumatorul" la fel ca şi pe „producător", pentru a nu se interesa decât de „opera însăşi, în calitate de lucru sensibil" (Valéry, p. 1348).

Pe urmele lui Proust şi ale fenomenologiei, numeroase sunt demersurile teoretice care au repus în valoare lectura – atât prima lectură cât şi următoarele –, cum sunt estetica receptării, identificată cu şcoala din Constanz (Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss), sau *Reader-Response Theory* (teoria efectului de lectură), conform denumirii sale americane (Stanley Fish,

Umberto Eco). Barthes s-a apropiat şi el treptat de cititor: în *S/Z*, codul pe care îl numeşte „hermeneutic" este definit prin enigmele ce îi revin cititorului, prin efortul său asupra indicilor oferiţi, la fel ca unui vânător sau detectiv, spre dezlegare, ca tot atâtea sfidări, sau mici şocuri de sens. Fără acest efort, cartea rămâne inertă. Insă Barthes persistă în a aborda lectura din perspectiva textului, conceput ca un program (codul hermeneutic) căruia cititorul îi e supus. Or întrebarea centrală pentru orice reflecţie asupra lecturii literare care ar voi să scape din dilema subiectivismului şi a obiectivismului, o întrebare de altfel bine pusă în discuţia dintre Proust şi Lanson priveşte *libertatea* acordată cititorului de text. În lectura ca interacţiune dialectică dintre text şi cititor, aşa cum o descrie fenomenologia, care e partea de constrângere impusă de text? Si care e partea de libertate cucerită de cititor? In ce măsură lectura este programată de text, cum ar vrea Riffaterre? Si în ce măsură cititorul poate, sau trebuie, să umple lacunele textului pentru a citi, în textul actual, celelalte texte virtuale în filigran?

Multe întrebări se pun în privinţa lecturii, însă ele ne readuc toate la problema crucială a jocului între libertate şi constrângere. Ce face cititorul din text atunci când îl citeşte? Şi ce îi face lui textul? Lectura este activă sau pasivă? Mai mult activă decât pasivă? Sau mai mult pasivă decât activă? Se desfăşoară ea ca o conversaţie, sau interlocutorii au posibilitatea să-şi corecteze tirul? Modelul obişnuit al dialecticii este oare satisfăcător? Cititorul trebuie oare conceput ca un ansamblu de reacţii individuale, sau mai degrabă ca actualizarea unei competenţe colective? Imaginea unui cititor în *libertate supravegheată*, controlat de text, este oare cea mai potrivită?

Înainte de a aborda întoarcerea cititorului în centrul studiilor literare, ne rămâne totuşi să elucidăm acest termen de receptare, sub care se deghizează azi cel mai adesea cercetarea asupra lecturii.

În realitate, istoria literară nu ignorase chiar totul despre receptare. Când se urmărea ridiculizarea lansonismului, era atacat nu doar fetișismul său pentru „surse" ci și cercetarea sa maniacă a „influențelor". Din această perspectivă, desigur mereu cea al producerii literaturii, prin mijlocirea autorului – o influență devenind o sursă –, se ținea cont de receptare, însă nu sub forma lecturii, ci mai degrabă sub cea a scrierii celorlalte opere cărora o operă le dădea naștere. Cititorii nu erau așadar cel mai adesea luați în considerare decât atunci când erau la rândul lor autori, prin intermediul noțiunii de „destin al unui scriitor", un destin esențialmente literar. În Franța, acesta a fost punctul de pornire al literaturii comparate, cu importante teze ca aceea a lui Fernand Baldensperger, *Goethe în Franța* (1904). Pe aceasta temă, nu există limită a variațiilor. In numeroase ediții comentate, regăsim o secțiune cu „Comentarii ale contemporanilor" și o alta despre „Influența" operei, până la livretele de operă și la scenariile de film care au fost făcute după ea. Se măsoară astfel destinul unei opere prin influența asupra operelor ulterioare, nu prin lectura amatorilor.

Bine înțeles, există și aici excepții: importantul articol al lui Lanson pentru centenarul *Meditațiilor* lui Lamartine, în 1921, este o superbă anchetă sociologică și istorică despre difuzarea unei opere literare. Iar Lanson visa la o istorie totală a cărții și a lecturii în Franța. Totuși, după cum vom vedea în capitolul 6, istoricii școlii *Analelor* sunt cei ce s-au înhămat recent la executarea acestui program. Mulțumită lor, lectura s-a instalat efectiv pe primul plan al cercetărilor istorice, însă în calitate de instituție socială. Sub numele de studii de receptare, ei nu reflectează totuși nici la extinderea tradițională a istoriei literare la problemele destinului și ale influenței, nici la acest sector al noii istorii sociale și culturale consacrat difuzării de carte, ci la analiza mai restrânsă a lecturii ca reacție, individuală și colectivă, la textul literar.

Fideli vechii distincții între *poiesis* și *aisthesis*, sau dintre „producție" și „consumare" cum spunea Valéry, recentele studii ale receptării s-au preocupat de maniera în care o operă *afectează* cititorul, un cititor în același timp pasiv și activ, deoarece pasiunea pentru carte e în același timp acțiune de a citi. Analiza receptării vizează efectul produs asupra cititorului, individual sau colectiv, și răspunsul acestuia – *Wirkung* în germană, *response* în engleză – la textul considerat ca stimul. Cercetările de acest gen se repartizează în două mari categorii: pe de o parte cele care țin de fenomenologia actului individual de lectură (la origine la Roman Ingarden, apoi la Wolfgang Iser) pe de alta cei ce se interesează de hermeneutica răspunsului public la text (la Gadamer și Hans Robert Jauss în deosebi).

Punctul lor de plecare comun provine din fenomenologia ca recunoaștere a rolului conștiinței în lectură: „Obiectul literar, scria Sartre, este un straniu titirez, care nu există decât în mișcare. Pentru a îl face să apară, e nevoie de un act concret care se numește lectură, și el nu durează decât atât cât poate dura această lectură" (Sartre, p. 91). In condițiile în care obiectul literar fusese tradițional văzut în spațiu, ca un volum, cel puțin de când cu tipografia și pregnanța modelului cărții (în *Divagațiile* sale, Mallarmé opune sistematic volumul și închiderea cărții cu suprafața și etalarea ziarului), fenomenologia a condus la insistența asupra timpului de lectură. Studiile de receptare se revendică astfel de la Roman Ingarden, fondator al esteticii fenomenologice între cele două războaie, care vedea în text o structură potențială, concretizată de cititor, iar în lectură un proces punând textul în legătură cu norme și valori extra-literare prin intermediul cărora cititorul dă sens experienței textului pe care o are. Regăsim aici noțiunea de precomprehensiune ca prealabil indispensabil al oricărei

înţelegeri, ceea ce e un alt fel de a spune, ca Proust, că nu există lectură inocentă, sau transparentă: cititorul vine în faţa textului cu propriile sale norme şi valori. Ingarden, ca filosof, descria fenomenul lecturii destul de abstract, fără a preciza latitudinea pe care textul i-o lasă cititorului pentru a-i umple golurile – de exemplu absenţa descrierii lui Manon – pornind de la propriile sale norme şi nici controlul pe care textul îl exercită asupra felului în care e citit, întrebări care vor deveni curând cruciale. Normele şi valorile cititorului sunt în orice caz modificate de experienţa lecturii. Atunci când citim, aşteptarea noastră depinde de ceea ce am citit deja – nu doar în textul pe care îl citim, ci şi în alte texte –, iar evenimentele neprevăzute pe care le întâlnim în cursul lecturii ne obligă să ne reformulăm aşteptările şi să reinterpretăm ceea ce am citit deja, ori ceea ce am putut citi deja până în acel moment, în acel text sau în altul. Lectura procedează aşadar în două direcţii simultan, înainte şi înapoi, un criteriu de coerenţă fiind la originea căutării sensului şi a revizuirilor continue prin care lectura îi asigură experienţei noastre o semnificaţie totalizantă.

Iser, în *Cititorul implicit* (1972) şi *Actul de lectură* (1976), a reluat acest model pentru a analiza procesul lecturii: „Efectele şi răspunsurile, scrie el, nu sunt nici proprietăţi ale textului nici ale cititorului; textul reprezintă un efect potenţial care e realizat în procesul lecturii" (Iser, 1978, p. IX). Textul este, am putea spune, un dispozitiv potenţial pe baza căruia cititorul, prin interacţiunea sa, construieşte un obiect coerent, un întreg. Conform lui Iser:

> opera literară are doi poli, [...] cel artistic şi cel estetic: polul artistic este textul autorului, iar polul estetic este realizarea înfăptuită de cititor. Ţinând cont de această polaritate, este clar că opera însăşi nu poate fi identică nici cu textul nici cu concretizarea, ci trebuie să se situeze undeva între cele două. Ea trebuie inevitabil să aibă un caracter virtual, deoarece ea nu se poate reduce nici la realitatea textului nici la subiectiviatea cititorului, şi tocmai din această virtualitate îşi derivă ea dinamismul. Pe măsură ce cititorul trece prin diverse puncte de vedere oferite de text, şi pune în relaţie diferitele sale viziuni şi scheme, el pune opera în mişcare, şi se pune de asemenea pe sine însuşi în mişcare (*ibid.*, p. 21).

Sensul este aşadar un efect pe care îl experimentează cititorul, şi nu un obiect definit, preexistând lecturii. Iser descrie acest proces combinând, cu un anume eclectism, modelul fenomenologic cu altele, cum ar fi modelul formalist.

La fel ca la Ingarden, textul literar e caracterizat de nedesăvârşirea sa, iar literatura se desăvârşeşte prin lectură. Literatura are aşadar o existenţă dublă şi eterogenă: ea există independent de lectură, în texte şi biblioteci, s-ar putea spune potenţial, însă ea se concretizează doar prin lectură. Obiectul literar autentic este interacţiunea însăşi dintre text şi cititor:

> Sensul trebuie să fie produsul unei interacţiuni între semnalele textuale şi actele de înţelegere ale cititorului. Iar cititorul nu se poate desprinde de aceasta interacţiune; din contră, activitatea stimulată în sinea lui îl va lega în mod necesar de text şi îl va determina să creeze condiţiile necesare eficacităţii acestui text. Cum textul şi cititorul fuzionează astfel într-o unică situaţie, diviziunea dintre subiect şi obiect nu mai funcţionează, de unde rezultă că sensul nu mai e un obiect de definit ci un efect de experimentat (*ibid.*, p. 9-10).

Obiectul literar nu este nici textul obiectiv nici experienţa subiectivă, ci o schemă virtuală (un fel de program sau de partitură) făcută din blancuri, găuri şi indeterminări. În alţi termeni, *textul instruieşte, iar cititorul contruieşte*. În orice text, punctele de indeterminare sunt numeroase, ca nişte falii, lacune, care sunt reduse, resorbite de lectură. Barthes considera şi el că nici chiar literatura cea mai realistă nu e „operabilă", deoarece e insuficient de precisă; el făcea totuşi din acest fapt un argument împotriva *mimesis*-ului, şi nu în favoarea lecturii. Cât despre

Iser, el va spune că, dacă opera este stabilă, dacă dă sentimentul că are o structură obiectivă, concretizările sale posibile nu sunt, cu toate acestea, mai puţin numeroase, ba chiar nenumărate.

La Iser, noţiunea principală care decurge din aceste premise este cea de *cititor implicit*, după modelul *autorului implicit*, care fusese introdus de criticul american Wayne Booth în *The rhetoric of Fiction* (1961). Luând la acea vreme poziţie contra *New Criticism*-ului în cadrul polemicii despre intenţia autorului (evident legată de reflecţia asupra cititorului), Booth susţinea că un autor nu se retrage niciodată cu totul din opera sa, ci că el lasă întotdeauna în ea un substitut care o controlează în absenţa sa: autorul implicit. Era, *avant la lettre*, un mod de a refuza viitorul clişeu al morţii autorului. Sugerând deja că autorul implicit avea un corespondent în text, Booth preciza că autorul îşi „construieşte cititorul, în acelaşi fel în care îşi construieşte un al doilea eu, şi [că] lectura cea mai reuşită este cea în care eurile construite, autor şi cititor, se pot acorda" (Booth, p. 138). Ar exista astfel, în orice text, amenajat de către autor şi complementar autorului implicit, un loc pregătit pentru cititor, în care acesta e liber să intre sau nu. De exemplu, la începutul lui *Père Goriot*:

> Astfel veţi face, voi cei ce ţineţi aceasta carte într-o mână albă, voi care vă înfundaţi într-un fotoliu moale zicându-vă: Poate asta mă va amuza. După ce veţi fi citit neştiutele nefericiri ale lui Père Goriot, veţi cina cu apetit dând vina pentru insensibilitatea voastră pe autor, taxându-l de exagerare, acuzându-l de poezie. Ah ! aflaţi că această dramă nu e nici o ficţiune, nici un roman. *All is true*, este atât de adevărat încât fiecare poate să-i recunoască elementele în sine însuşi, în chiar inima sa.

Aici, autorul implicit se adresează cititorului implicit (sau naratorul naratarului), aşterne bazele acordului lor, pune condiţiile intrării cititorului real în carte. Cititorul implicit este o

construcţie textuală, percepută ca o constrângere de către cititorul real; el corespunde rolului atribuit cititorului real de către instrucţiunile textului. Conform lui Iser, cititorul implicit

> întrupează toate predispoziţiile necesare pentru ca opera literară să-şi exercite efectul – predispoziţii care sunt furnizate, nu de o realitate empirică exterioară, ci de textul însuşi. În consecinţă, rădăcinile cititorului implicit în calitate de concept sunt ferm implantate în structura textului; el este o construcţie şi nu e nicidecum identificabil cu vreun cititor real (Iser, 1978, p. 34).

Iser descrie un univers literar destul de constrângător, semănând cu un joc de roluri programat. Textul îi cere cititorului să se supună instrucţiunilor sale:

> Conceptul cititorului implicit este [...] o structură textuală ce prefigurează prezenţa unui receptor fără să-l definească neapărat: acest concept prestructurează rolul de asumat pentru fiecare receptor, iar aceasta rămâne adevărat chiar atunci când textele par să-şi ignore receptorul potenţial sau să-l excludă în mod activ. Astfel, conceptul de cititor implicit desemnează o reţea de structuri invitând la un răspuns, care constrânge cititorul să-şi însuşească textul (*ibid.*, p. 34).

Cititorul implicit îi propune un model cititorului real, defineşte un punct de vedere ce-i permite cititorului real să coaguleze sensul textului. Îndrumat de cititorul implicit, rolul cititorului real este simultan activ şi pasiv. Astfel cititorul este perceput în acelaşi timp ca structură textuală (cititorul implicit) şi ca act structurat (lectura reală).

Fondat pe cititorul implicit, actul de lectură constă în a concretiza vederile schematice ale textului, adică, în limbaj obişnuit, în a-şi imagina personajele şi evenimentele, a umple lacunele naraţiunilor şi ale descrierilor, a construi o coerenţă pornind de la elemente dispersate şi incomplete. Lectura se prezintă ca o rezolvare de enigme (conform cu ceea ce Barthes

numea „codul hermeneutic", sau cu modelul cinegetic evocat în legătură cu *mimesis*-ul). Mobilizând memoria, ea procedează la o arhivare de indici. În orice moment, se presupune că ea dă seama de toate informațiile furnizate de text până la punctul unde a ajuns. Această sarcină e programată de text, însă textul o și submineazã în mod necesar, deoarece o intrigă conține întotdeauna falii ireductibile, dileme insolubile, și nu poate fi vorba de realism integral. În orice text există obstacole de care concretizarea se împiedică inevitabil și definitiv.

Pentru a descrie cititorul, Iser a recurs nu la metafora vânătorului sau a detectivului ci la cea a călătorului. Lectura, ca așteptare și modificare a așteptării prin întâlnirile neprevăzute făcute pe drum, seamănă cu o călătorie de-a lungul textului. Cititorul, spune Iser, are un punct de vedere mobil, rătăcitor, asupra textului. Textul întreg nu e niciodată prezent în același timp în atenția sa: ca un călător într-o mașină, cititorul nu percepe în fiecare moment decât un aspect al textului, însă combină tot ce a văzut grație memoriei sale, și stabilește o schemă de coerență a cărei natură și fiabilitate depind de gradul său de atenție. Însă el nu are niciodată o viziune totală a itinerariului. Astfel, ca și la Ingarden, lectura procedează în același timp spre înainte, culegând noi indicii, și spre înapoi, reinterpretând toate indiciile arhivate până la punctul unde a ajuns.

În fine, Iser insistă asupra a ceea ce numește *repertoriul*, anume ansamblul normelor sociale, istorice, culturale aduse de cititor ca bagaj necesar lecturii sale. Textul la rândul lui face și el apel la un repertoriu, pune el însuși în joc un ansamblu de norme. Pentru ca lectura să aibă loc, un minim de intersectare între repertoriul cititorului real și repertoriul textului, adică a cititorului implicit este indispensabil. Convențiile care constituie repertoriul sunt reorganizate de text, care defamiliarizează și reformează presupozițiile cititorului despre realitate. Toată

această frumoasă descriere lasă totuși nelămurită o chestiune spinoasă: cum se întâlnesc, cum se înfruntă practic cititorul implicit (conceptual, fenomenologic) și cititorii empirici și istorici? Aceștia din urmă se supun oare obligatoriu instrucțiunilor textului? Iar dacă nu se supun, cum pot fi descrise transgresiunile lor? La orizont planează o interogație de temut: lectura reală poate oare să constituie un obiect teoretic?

Opera deschisă

Sub aparența liberalismului cel mai tolerant, cititorul implicit nu are cu adevărat altă alegere decât să se supună instrucțiunilor autorului implicit, deoarece el este *alter ego*-ul sau avatarul acestuia din urmă. Cât despre cititorul real, el este pus în fața unei alegeri aride: fie joacă rolul prescris pentru el de către cititorul implicit, fie refuză instrucțiunile cititorului implicit, și deci închide cartea. Desigur, opera e deschisă (în orice caz ea se deschide treptat lecturii), însă doar pentru ca cititorul să asculte de ea. Istoria teoriilor lecturii în ultimele decenii a fost cea a unei libertăți crescânde acordate cititorului față de text. Pentru moment, el poate doar să se supună sau să renunțe.

Cu toate acestea, dacă cititorul real nu s-a eliberat încă prea mult de cititorul implicit, el se bucură totuși, la Iser, de un grad superior de libertate în raport cu cititorul tradițional, pur și simplu pentru că textele cu care are de a face, și ele tot mai moderne, sunt din ce în ce mai indeterminate. În consecință, cititorul are tot mai mult de dat de la sine pentru a completa textul. Regăsim un fenomen deja semnalat în legătură cu literaritatea, identificată cu defamiliarizarea, și definită ca o universalia de către formaliștii ruși, pe baza esteticii futuriste deosebite cu care se aflau în consonanță. Pentru a da seama de textele moderne, în care rolul cititorului implicit este mai puțin

detaliat decât într-un roman realist, a trebuit să fie elaborată o nouă descriere a lecturii, mai deschisă, și ea a fost deîndată erijată în model universal.

Această teorie este incontestabil atrăgătoare, poate prea atrăgătoare. Ea oferă o sinteză a punctelor de vedere diverse asupra literaturii și pare să reconcilieze fenomenologia și formalismul într-o descriere totală, eclectică a lecturii. Eminamente dialectică, îndrumată de o înțeleaptă grijă pentru echilibru, ea acordă o egală pondere structurii textului și interpretării cititorului, indeterminării relative și participării controlate (constrângerii și libertății). Cititorul lui Iser este o minte deschisă, liberală, generoasă, gata să joace jocul textului. În fond, e vorba din nou de un cititor ideal: el seamănă ca două picături de apă cu un critic cultivat, familiarizat cu clasicii și curios în privința modernilor. Experiența pe care o descrie Iser este în esență cea a unui cititor savant pus în fața unor texte narative aparținând tradiției realiste și mai ales modernismului. Într-adevăr practica romanelor din secolul XX, care regăsesc de altfel anumite libertăți curente în secolul XVIII, experiența intrigilor lor dezlânate și a personajelor lor fără consistență, uneori chiar fără nume, este ceea ce permite analizarea, retrospectivă în definitiv, a lecturii (normale) a romanelor secolului XIX și a literaturii narative în general. Ipoteza implicită este că, în fața unui roman modern, îi revine cititorului informat să furnizeze, cu ajutorul memoriei sale literare, ceea ce e necesar pentru a transforma o schemă narativă incompletă într-o operă tradițională, într-un roman realist sau naturalist virtual. Se înțelege printre rânduri că norma de lectură presupusă de Iser rămâne astfel romanul realist al secolului XIX, ca un etalon de la care ar proceda orice lectură. Însă ce se poate spune despre cititorul care nu a primit această inițiere tradițională în roman, pentru care norma ar fi de exemplu noul roman? Sau chiar romanul contemporan, uneori calificat de

postmodern, fragmentar și destructurat? Atitudinea sa mai este oare dominată de o căutare a coerenței după modelul romanului realist?

Iser extinde în fine noțiunea de defamiliarizare, provenită din formalism, la normele sociale și istorice. În timp ce formaliștii aveau în vedere mai ales poezia, care deranja în principal tradiția literară, Iser, gândindu-se la romanul modern mai mult decât la poezie, leagă valoarea experienței estetice de schimbările pe care ea le aduce în presupozițiile cititorului despre realitate. Înseamnă atunci – altă rezervă – că această teorie nu știe ce să facă cu practicile de lectură care ignoră constrângerile istorice ce apasă asupra sensului, care abordează de exemplu literatura ca un ansamblu unic sincronic și monumental, în maniera clasicilor? În încercarea permanentă de a face ca totul să stea împreună, sincronia și diacronia, fenomenologia și formalismul, e posibil să rămâi descoperit din toate părțile, în orice caz din partea clasicilor ca și din cea a postmodernilor.

Obiecția cea mai severă ce a fost formulată împotriva acestei teorii a lecturii a constat în a i se reproșa că își disimulează tradiționalismul modernist prin referințele sale ecumenice. Ea face din cititor un rol (odată ce a acceptat să îl joace) în același timp liber și constrâns, iar această reconciliere a textului și a cititorului, lăsând de o parte autorul, pare să evite impasurile obișnuite ale teoriei literare, în special binarismul și antitezele exagerate. Ca oricare căutare a căii de mijloc ea nu e totuși scutită de reproșul că adoptă o perspectivă conservatoare. Libertatea acordată cititorului este într-adevăr limitată la punctele de indeterminare ale textului, între locurile pline pe care autorul le-a determinat. Astfel, autorul rămâne efectiv, în ciuda aparențelor, stăpânul jocului: el continuă să determine ceea ce e determinat și ceea ce nu e. Această estetică a receptării, care se prezenta ca un pas înainte al teoriei literare,

s-ar putea să nu fi constituit în definitiv decât o tentativă de a salva autorul sub un ambalaj renovat. Criticul britanic Frank Kermode nu se lăsa înşelat şi afirma că odată cu estetica receptării a lui Iser teoria literară ajunsese în sfârşit din urmă bunul simţ (*literary theory has now caught up with common sense*, Kermode, p. 128). Toată lumea ştie, reamintea Kermode, că cititorii competenţi citesc aceleaşi texte în mod diferit de alţi cititori, mai aprofundat, mai sistematic şi acest fapt e de ajuns pentru a dovedi că un text nu e cu totul determinat. De altfel profesorii le dau note mai bune studenţilor care se îndepărtează cel mai mult, fără ca totuşi să răstălmăcească nici să dea în absurd, de lectura „normală" a unui text, cea care făcea parte din repertoriu până atunci. În fond, estetica receptării nu spune mai multe decât o observare empirică atentă a lecturii, şi ar putea la fel de bine să nu fie decât o formalizare a bunului simţ, ceea ce în definitiv nici nu ar fi atât de rău. Sub pana lui Kermode, acesta era un compliment, însă sunt complimente compromiţătoare de care te-ai lipsi cu dragă inimă.

Partizanii unei mai mari libertăţi a cititorului i-au reproşat aşadar esteticii receptării că reconfirmă pe ascuns autorul ca normă, sau ca instanţă ce defineşte locurile jocului în text, şi prin aceasta că sacrifică teoria pe altarul opiniei curente. Pe acest teren, Iser a fost atacat în special de Stanley Fish, care regreta că pluralitatea de sens pe care i-o recunoştea textului nu este infinită, sau că opera nu este cu adevărat deschisă, ci doar întredeschisă. Poziţia moderată a lui Iser, fără îndoială conformă cu bunul simţ, care recunoaşte că lecturile pot fi diverse (cum poţi nega evidenţa?), însă care identifică nişte constrângeri în text, nu are desigur radicalitatea tezei lui Umberto Eco, pentru care orice operă de artă e deschisă unui evantai nelimitat de lecturi posibile, sau a lui Michel Charles, pentru care opera actuală nu are mai multă greutate decât infinitatea de opere virtuale pe care le sugerează lectura sa.

Orizontul de aşteptare (fantomă)

Estetica receptării are un prim versant, legat de fenomenologie, interesat de cititorul individual, şi reprezentat de Iser, însă şi un al doilea versant, unde accentul e pus mai mult pe dimensiunea colectivă a lecturii. Fondatorul şi purtătorul său de cuvânt cel mai eminent a fost Hans Robert Jauss, care intenţiona să renoveze, graţie studiului lecturii, istoria literară tradiţională, condamnată pentru grija sa excesivă, dacă nu exclusivă, pentru autori. Îi evoc aici doar fantoma, deoarece ea va fi abordată în capitolul 6, despre literatură şi istorie, însă ea atinge de asemenea îndeaproape şi chestiunea valorii, a constituirii canonului, deci capitolul 7 ar fi putut să o găzduiască. Această ubicuitate e de altfel semnul unei probleme, şi după cum vom vedea, i se pot face aceleaşi reproşuri ca teoriei lui Iser: de a fi împăciuitoare, temperată, de a vrea să cuprindă prea multe, cu rezultatul că, printr-un ocol, ea relegitimează vechile noastre studii fără să le schimbe prea mult, împotriva a ceea ce pretindea.

Pentru moment, să reţinem doar că Jauss numeşte *orizont de aşteptare* ceea ce Iser numea *repertoriu*: ansamblul convenţiilor care constituie competenţa unui cititor (sau a unei clase de cititori) la un moment dat, sistemul de norme ce defineşte o generaţie istorică.

Genul ca model de lectură

Printre cele şapte elemente pe care le-am reţinut pentru a descrie în mod teoretic literatura, pentru a defini reţeaua de presupoziţii pe care le facem unii şi alţii despre aceasta de îndată ce vorbim de un text, nu figurează genul. Totuşi, teoria genurilor este o ramură bine dezvoltată a studiilor literare, una

din cele mai demne de încredere de altfel. Genul se oferă ca principiul cel mai evident de generalizare, între operele individuale și universaliile literaturii, iar *Poetica* lui Aristotel este schițarea unei teorii a genurilor. Astfel că absența sa dintre capitolele aceste cărți ar putut fi deconcertantă. Insă genul nu se numără printre întrebările fundamentale, inevitabile, imediate – „Cine vorbește? Despre ce? Cui?" –, pe muchie între teoria literară și bunul simț, ori, dacă se numără printre ele, este subordonată unei alte întrebări fundamentale. Astfel, există cel puțin două locuri în care ar putea fi vorba de gen în această carte: în capitolul următor, în legătură cu stilul, deoarece originea istorică a noțiunii de stil este cea de *genus dicendi* – schiță rudimentară a unei clasificări generice la baza tripartiției clasice de stiluri (simplu, mediu, înalt) –, însă mai ales în legătură cu cititorul, chiar aici, ca model de receptare, o componentă a repertoriului sau a orizontului de așteptare.

Genul, ca taxinomie, îi permite profesionistului să claseze operele, însă pertinența sa teoretică nu este aceasta: ea este aceea de a funcționa ca o schemă de receptare, o competență a cititorului, confirmată și/sau contestată de orice nou text într-un proces dinamic. Constatarea acestei afinități între gen și receptare ne invită să corectăm viziunea convențională pe care o avem asupra genului, în calitate de structură a cărei realizare ar fi textul, în calitate de limbă subiacentă textului considerat ca vorbire. Într-adevăr, pentru teoriile care adoptă punctul de vedere al cititorului, textul însuși este cel care e perceput ca o limbă (o partitură, un program), în opoziție cu concretizarea sa în lectură, văzută ca o vorbire. Chiar atunci când un teoretician al genurilor, de exemplu Brunetière, căruia i s-a reproșat vehement acest lucru, prezintă raportul dintre gen și operă pe modelul cuplului specie – individ, analizele sale arată că el adoptă de fapt punctul de vedere al receptării, istorice în cazul de față. S-a pretins că el credea în subzistența genurilor în afara

operelor, sub pretextul că declara: „Ca orice lucru în această lume, ele nu se nasc decât pentru a muri" (Brunetière, 1879, p. 454). Aceasta era o doar imagine vie. În calitate de critic, el adoptă într-adevăr întotdeauna punctul de vedere al lecturii, iar genul are în analizele sale un rol de mediator între operă și public – printre care autorul –, ca orizont de așteptare. Luat în sens invers, genul este orizontul dezechilibrului, al decalajului produs de orice mare operă nouă: „Atât prin ea însăși cât și prin ceea ce o înconjoară, o operă literară se explică prin cele ce au precedat-o și i-au urmat", declara Brunetière în articolul său „Critică", din *Marea Enciclopedie* (Brunetière, 1892, p. 418B). Brunetière opunea astfel evoluția generică în calitate de istorie a receptării retoricii (explicarea operei prin ea însăși) și istoriei literare (explicarea prin context). Astfel restabilit, genul este incontestabil o categorie legitimă a receptării.

Concretizarea pe care o înfăptuiește orice lectură este așadar inseparabilă de constrângerile generice, în sensul în care convențiile istorice proprii genului de care cititorul presupune că ar aparține textul îi permit să selecționeze și să limiteze, dintre resursele oferite de text, cele pe care le va actualiza lectura sa. Genul, în calitate de cod literar, ansamblu de norme, de reguli ale jocului, informează cititorul despre modul în care va trebui să abordeze textul, și îi asigură astfel înțelegerea. În acest sens, modelul oricărei teorii a genurilor rămâne tripartiția clasică a stilurilor. Ingarden distingea și el trei moduri – sublim, tragic și grotesc –, care constituiau în opinia sa repertoriul fundamental al lecturii. Frye, la rândul său, recunoștea în *romance*, satiră și poveste cele trei genuri elementare, după reprezentarea lumii ficționale ca mai bună, mai rea decât lumea reală, sau egală cu aceasta. Aceste două triade sunt eșafodate pe polaritatea dintre tragedie și comedie, care, încă de la Aristotel, constituie forma elementară a oricărei distincții generice, ca o anticipare făcută

de cititor și reglându-i acestuia implicarea în text. Astfel estetica receptării se dovedește încă odată prea convențională în opinia detractorilor săi cei mai radicali, nefiind altceva decât ultimul avatar al unei foarte vechi reflecții asupra genurilor literare.

Lectura în deplină libertate

Cititorul implicit al lui Iser ar fi un compromis între bunul simț și teoria literară, iar textele sale ideale s-ar situa ele însele la jumătatea drumului între realism și avangardă. Contestând dominația cititorului implicit ca alter ego al autorului implicit, și în consecință ca o creatură a autorului, eliberând tot mai mult cititorul real de constrângerile legate de înscrierea sa în text, teoriile lecturii s-au radicalizat ulterior urmând două etape succesive și contradictorii. Într-adevăr, după ce i-au acordat libertate totală cititorului, ele i-au luat-o din nou, ca și cum această libertate ar fi fost o ultimă iluzie idealistă și umanistă la care trebuia să renunțe. Mai întâi, semnificația literară a fost integral localizată în experiența cititorului, și tot mai puțin, sau chiar deloc, de partea textului. Apoi, chiar aceasta dihotomie dintre text și cititor a fost contestată, iar cei doi termeni ai săi au fost amalgamați în noțiunea cuprinzătoare de „comunitate interpretativă”, desemnând sistemele și instituțiile de autoritate care generează în același timp și textele și cititorii. Pe scurt cititorul a trecut înaintea textului, pentru ca mai apoi cititor și text să pălească în fața unei entități fără de care nu ar exista nici unul nici altul, și din care aceștia emană în paralel. A crede că sunt diferiți, relativ autonomi unul de altul, ar fi încă prea mult pentru o teorie din ce în ce mai negativă.

La adversarii iluziei intenționale și ai iluziei referențiale, s-a observat același exces de zel care impune contestarea oricărei

poziții rezonabile pentru a ajunge la o poziție în fine „nefalsificabilă”, deoarece de nesusținut. De această dată revirimentele criticului american Stanley Fish sunt cele care ilustrează cel mai bine această radicalizare autodistructivă a teoriei literare. Fish începuse, pe urmele lui Booth, prin a ataca textul ca obiect autonom, spațial și formal, când de fapt el nu există decât în funcție de o experiență temporală. La fel ca Iser și Jauss, Fish a denunțat așadar iluzia obiectivității și a autonomiei textului. Însă, lăsându-și curând în urmă colegii, distrugând parapetele cu care aceștia îl înconjurau pe cititor sau marcajele pe care le prevăzuseră, a ajuns să revendice pentru lectură dreptul la o subiectivitate și la o contingență totale. El a deplasat astfel toată semnificația de partea cititorului, și a redefinit literatura nu ca pe un obiect, fie el și virtual, ci ca pe „ceea ce se întâmplă când citim”. Punând accentul pe temporalitatea înțelegerii, noua disciplină literară pe care începea să o fondeze, sub numele de „stilistică afectivă”, se voia o „analiză a răspunsului progresiv al cititorului la cuvintele care se succed în timp” (Fish, p. 27).

Totuși, curând i s-a părut că această atitudine face prea multe concesii vechiului intenționalism. Insistența asupra lecturii ca experiență literară fundamentală poate într-adevăr să fie concepută în două sensuri, care implică amândouă un reziduu vinovat de intenționalism. Fie această lectură e văzută ca rezultat al intenției autorului care a programat-o, caz în care autoritatea cititorului devine artificială: este, cum am văzut, reproșul adresat adesea lui Iser. Fie această lectură e descrisă ca efectul afectivității cititorului, caz în care acesta rămâne închis în solipsismul său, și nu facem decât să înlocuim intenția autorului cu intenția sa: e reproșul uneori formulat împotriva lui Eco și a celorlalți partizani ai textului virtual, iar invocarea unui al treilea termen între intenția autorului și intenția cititorului, acea *intentio operis*, are cu totul aparența, cum am mai spus, a

unui sofism care nu rezolvă nicidecum aporia. Pentru a elimina acest rest de intenționalism ascuns într-o apologie a cititorului, a evita să cadă în ceea ce *New Critics* numeau „iluzia afectivă" și „iluzia referențială", Fish, după ce a înlocuit autoritatea autorului și cea a textului cu autoritatea cititorului, a considerat necesar să le reducă pe toate trei la autoritatea „comunităților interpretative". Cartea sa din 1980, *Is There a Text in This Class?*, culegere de articole din deceniul precedent, avansează spre această poziție drastică și ilustrează prin mișcarea sa nihilistă măreția și decăderea teoriei receptării: după ce i-a dat putere cititorului contestând obiectivitatea textului, apoi a declarat autonomia totală a cititorului și a susținut principiul unei stilistici afective, el a sfârșit prin a recuza însăși dualitatea dintre text și cititor, și deci posibilitatea interacțiunii lor. Teza finală – absolută, indiscutabilă – dramatizează și mai mult concluziile hermeneuticii post-heideggeriene izolându-l pe cititor în prejudecățile sale. Aici, text și cititor sunt prizonieri ai comunității interpretative căreia îi aparțin, dacă nu cumva a-i numi prizonieri le atribuie încă prea multă identitate.

Fish justifică eliminarea simultană a autorului, textului și cititorului în termenii următori:

> Intenția și înțelegerea sunt cele două fețe ale aceluiași act convențional, fiecare presupunându-l (incluzându-l, definindu-l, specificându-l) pe celălalt. A evidenția profilul cititorului informat sau competent înseamnă în același timp a caracteriza intenția autorului și vice versa, deoarece a face una sau alta înseamnă a specifica condițiile contemporane de enunțare, a identifica, devenindu-i membru, comunitatea celor ce împărtășesc aceleași strategii interpretative (*ibid.*, p. 161).

Fish subliniază pe bună dreptate că „cititorul informat sau competent" nu e niciodată, la cei mai mulți dintre teoreticienii lecturii, decât un alt nume, mai puțin jenant, mai acceptabil, al intenției autorului. Înlocuirea autorului cu cititorul, a intenției cu

înțelegerea sau a istoriei literare tradiționale cu stilistica afectivă are ca rezultat salvgardarea comunității ideale a oamenilor de litere. Ea perpetuează așadar o concepție romantică sau victoriană a literaturii, emițând ipoteza unui lector competent care ar ști să recunoască strategiile textului.

După Fish, dovada complicității nerecunoscute dintre teoriile receptării cele mai sofisticate și vechea hermeneutică filologică ține de faptul că dificultățile lecturii continuă să fie prezentate ca și cum ar trebui să fie *rezolvate*, și nu doar *experimentate* de către cititor. Or aceste dificultăți nu sunt fapte autonome (anterioare lecturii și independente de ea), ci fenomene ce rezultă din actele noastre de lectură și din strategiile noastre interpretative. Fish refuză să recunoască locul comun conform căruia ipoteza și observația se află într-un raport mutual de precedență, complementar cu cel al întregului și părții, care continuă să justifice, în opinia sa, hermeneuticile moderne. Deoarece cititorul începe întotdeauna printr-o intepretare prealabilă, nu există text preexistent care ar putea să-i controleze răspunsul: textele sunt lecturile pe care le facem cu ele; noi scriem poemele pe care le citim. Astfel, formalismul și teoria receptării par să nu fi făcut altceva decât să mențină față de literatură aceeași atitudine timorată ca și pozitivismul și intenționalismul, sub alte denumiri mai recomandabile. Însă

> forma experienței cititorului, unitățile formale și structura intenției sunt unul și același lucru, ele se manifestă simultan, deci problema priorității și a independenței nici nu se mai pune. Se pune o altă întrebare: ce anume *le* produce? Cu alte cuvinte, dacă intenția, forma și experiența cititorului sunt doar diferite moduri de referire la (diferite puncte de vedere despre) același act interpretativ, acest act este o interpretare a *ce anume*? (*ibid.*, p. 165).

Formaliștii pretind că motivele (*patterns*) sunt accesibile independent de, și anterior față de interpretare, însă aceste

motive variază în funcție de procedurile care le scot la iveală: ele sunt constituite de către actul interpretativ care le observă. Orice ierarhie în structura ce leagă autorul, textul și cititorul este deci deconstruită, iar această treime fuzionează într-o simultaneitate. Intenție, formă și receptare sunt trei nume pentru același lucru; iată de ce ele trebuie să fie absorbite în autoritatea superioară a comunității de care depind:

> Semnificațiile nu sunt nici proprietatea textelor fixe și stabile, nici a cititorilor liberi și independenți, ci a comunităților interpretative care sunt responsabile în același timp de activitățile cititorilor și de textele pe care aceste activități le produc (*ibid.*, p. 322).

Aceste comunități interpretative, în același mod ca repertoriul lui Iser sau orizontul de așteptare al lui Jauss, sunt ansambluri de norme de interpretare, literare și extraliterare, pe care un grup le împărtășește: niște convenții, un cod, o ideologie, dacă vrem. Însă spre deosebire de repertoriu sau de orizontul de așteptare, comunitatea interpretativă nu-i mai lasă nici o urmă de autonomie cititorului, sau mai exact lecturii, nici textului care rezultă din lectură: odată cu jocul dintre normă și decalaj, a fost abolită de acum orice subiectivitate.

În comunitățile interpretative, formalismul este așadar anihilat, la fel ca teoria receptării ca proiect alternativ: nu mai există dilemă între partizanii textului și apărătorii cititorului deoarece aceste două noțiuni nu mai sunt percepute ca fiind concurente și relativ independente (*ibid.*, p. 14). Distincția dintre subiect și obiect, ultim refugiu al idealismului, nu mai e considerată pertinentă, sau a fost îndepărtată, deoarece textul și cititorul se dizolvă în sisteme discursive, care nu reflectă realitatea, ci sunt responsabile de realitate, printre altele cea a textelor și a cititorilor. Cititorul este un alt text, cum o sugerase Barthes la un moment dat, însă logica este împinsă cu un pas mai departe, iar ceea ce numeam încă *literatură*, păstrând, fără îndoială, dintr-un rest de umanism, și în ciuda tuturor deziluziilor teoretice, un sens al individualității textelor, autori și cititori nu mai rezistă. Pentru a rezolva antinomiile apărute din cauza introducerii cititorului în studiile literare, era suficient să fie abrogată literatura. Nici o definiție a acesteia nefiind de altfel pe deplin satisfăcătoare, de ce nu s-ar adopta această soluție definitivă?

După cititor

Destinul cunoscut de cititor în teoria literară este exemplar. Mult timp ignorat de filologie, apoi de *New Criticism*, formalism și structuralism, ținut la distanță, considerat inoportun în numele „iluziei afective", cititorul, prin întoarcerea sa pe scena literară alături de autor și de text (între autor și text, sau împotriva unuia și altuia), a distrus dialogul acestora, a zădărnicit alternativa lor devenită sterilizantă. Promovarea cititorului a deschis însă o problemă insolubilă în cadrul logicii binare favorite a literaților: cea a libertății sale supravegheate, a autorității sale relative față de rivalii săi. După ce atenția focalizată pe text a permis contestarea autonomiei și a supremației autorului, luarea în considerare a lecturii a zguduit din temelii închiderea și autonomia textului. La fel ca și contestarea „iluziei intenționale" și a „iluziei referențiale", insistența pe lectură, punând sub semnul întrebării noua iluzie textuală care, odată cu progresele formalismului, tindea să înlocuiască „iluzia afectivă", a avut virtuți critice incontestabile în studiile literare. Numeroase cercetări o dovedesc, inspirate de fenomenologie sau de estetica receptării, și care țin cont de lectură alături de celelalte elemente literare. Odată intrați în joc, e ca și cum campionii cititorului ar fi vrut la rândul lor să-și excludă toți concurenții. Autorul și textul – și în final cititorul

însuşi – s-au dovedit imposibil de sustras exigenţelor teoreticienilor receptării. O modalitate fără apel de a scăpa de orice obiecţie era aceea de a-i descalifica din punct de vedere teoretic. Distincţia între autor, text şi cititor a devenit inconsistentă, la Eco sau la Barthes, până ce Fish, în mod magistral, i-a recuzat pe toţi dintr-o singură lovitură. Deoarece primatul cititorului pune la fel de multe probleme ca, înaintea lui, cel al autorului sau cel al textului, şi îl duce la pierzanie. Se pare că teoria nu e capabilă să păstreze echilibrul dintre elementele literaturii. Ca şi cum încercarea punerii în practică nici nu s-ar mai impune, radicalizarea teoretică are adesea aerul că o ia înainte pentru a evita dificultăţile, care – Fish ne-o aminteşte – nu-şi datorează existenţa decât „comunităţii interpretative" care le face să apară. Iată de ce teoria aminteşte uneori de gnoză, de o ştiinţă supremă detaşată de orice obiect empiric.

Încă o dată, între cele două teze polare care au de partea lor o anume consistenţă teoretică, dar care sunt evident excesive şi de nesusţinut – autoritatea autorului sau a textului permit instituirea unui discurs obiectiv (pozitivist sau formal) despre literatură, iar autoritatea cititorului instituirea unui discurs subiectiv –, toate poziţiile intermediare par fragile şi greu de apărat. E întotdeauna mai uşor să argumentezi în favoarea doctrinelor lipsite de simţul măsurii dar, în cele din urmă, nu încetăm să revenim la opţiunea lui Lanson şi Proust. Practic, trăim (şi citim) într-o regiune intermediară. Experienţa lecturii, ca orice experienţă umană, este inevitabil o experienţă dublă, ambiguă, sfâşiată: între a înţelege şi a iubi, între filologie şi alegorie, între libertate şi constrângere, între atenţie pentru celălalt şi grijă de sine. Adevăraţii teoreticieni ai literaturii urăsc această situare mediană. Cum spunea Montaigne în „Apologia lui Raimond Sébond": „E o mare îndrăzneală să te pierzi tu însuţi pentru a pierde pe altul".

5

Stilul

Cea de-a cincea noțiune ce se cere a fi examinată, după cele de *literaritate*, *intenție*, *reprezentare* și *receptare* este aceea de relație dintre text și limbă. Am ales să o abordez sub denumirea de *stil*, întrucât acest cuvânt aparține vocabularului curent raportat la literatură, la acel lexic popular de care teoria literară încearcă în van să se elibereze. Limba literară – așa cum o spune locul comun – se caracterizează prin stilul său, contrastând cu limba de zi cu zi, care este lipsită de stil. Stilul figurează astfel ca element median. De asemenea, între lingvistică și critică este loc pentru studiul stilului, adică pentru *stilistică*. Tocmai acest caracter evident al stilului și această validitate a stilisticii au fost contestate de critica literară. Stilul, însă, ca și literatura, ca și autorul, ca și lumea, ca și cititorul, a rezistat atacurilor.

Ca în cazul noțiunilor precedente, voi prezenta mai întâi două teze extreme: pe de o parte, aceea potrivit căreia stilul este o certitudine care aparține în chip legitim ideilor induse în privința literaturii. Pe de altă parte, teza conform căreia stilul este o iluzie de care, ca și în cazul intenției și al referinței, este bine să ne eliberăm. Pentru o vreme, sub influența lingvisticii, teoria a crezut că a sfârșit-o odată pentru totdeauna cu stilul. Această noțiune „preteoretică", situată în prim-plan încă de la eliminarea retoricii în cursul secolului al XIX-lea, părea să fi fost definitiv înlocuită de descrierea lingvistică a textului literar. Stilul era nul și neavenit, după mai puțin de un secol, timp în care fusese la modă în studiile literare, iar stilistica se mulțumise cu asigurarea interimatului între domnia retoricii și cea a

lingvisticii. Astăzi, însă, stilul renaşte din propria-i cenuşă şi dă semne de revigorare.

În zadar se decretează moartea autorului, se denunţă iluzia referenţială, se atacă iluzia afectivă sau se asimilează abaterile stilistice unor diferenţe semantice: autorul, referinţa, cititorul, stilul supravieţuiesc în opinii şi ies din nou la lumina zilei, îndată ce vigilenţa cenzorilor slăbeşte, aşa cum se întâmplă cu microbii despre care se credea că au fost definitiv distruşi, dar care revin în actualitate. Stilul nu poate fi eliminat printr-un *fiat*. De aceea ar fi mai bine să-i căutăm definiţia potrivită. Fără a-l reabilita aşa cum era, să tratăm cu el şi să-l supunem criticii.

Voi da trei exemple remarcabile ale acestei aparent inevitabile restauraţii a stilului manifestată de fiecare dată când stilul se află în pericol de a dispărea din peisajul literar. Barthes, în lucrarea *Gradul zero al Scriiturii* (1953), Riffaterre în *Criterii pentru analiza stilului* (1960) şi Nelson Goodman în *Statutul stilului* (1975), alături de alţii, evident, au reabilitat succesiv unul sau altul din aspectele stilului, pe măsură ce lingviştii îl demolau şi îşi apropriau rămăşiţele sale, astfel încât stilul, după cum se poate constata ulterior, nu a fost niciodată, cu adevărat, în pericol de a dispărea. Să parcurgem, însă, mai întâi registrele de utilizare a acestui cuvânt.

Stilul face feţe-feţe

Cuvântul *stil* nu ţine de vocabularul specializat. De fapt, el nu este rezervat literaturii şi nici măcar domeniului limbii: „Ce stil ! Are stil !" se spune şi despre un jucător de tenis, şi despre un creator de modă. Noţiunea de stil se întâlneşte în numeroase domenii ale activităţii umane: istoria artei şi critica de artă, sociologia, antropologia, sportul uzează şi abuzează de acest cuvânt. Iată un handicap serios, un defect capital pentru un

concept teoretic. Trebuie oare să-l curăţăm, să-l purificăm pentru a extrage din el un concept? Sau să ne mulţumim a descrie utilizarea sa obişnuită, şi, în orice caz, imposibil de proscris?

Termenul de stil este în esenţă ambiguu în accepţiunea sa modernă: el denotă deopotrivă *individualitatea* – „Stilul e omul însuşi", spunea Buffon –, caracterul singular al unei opere, necesitatea unei scrieri, şi în acelaşi timp o *clasă*, o şcoală (ca familie de opere), un gen (ca familie de texte situate istoric), o perioadă (cum este cazul stilului Ludovic al XIV-lea), o panoplie de procedee de expresie, de mijloace dintre care putem alege. Stilul trimite în acelaşi timp la o *necesitate* şi la o *libertate*.

Nu ar fi, de fapt, inutil să amintim pe scurt istoria acestui cuvânt, pentru a-i înţelege destinul şi lărgirea progresivă a registrului de utilizare, plecând de la o accepţiune, la drept vorbind, destul de specializată. Bloch şi Wartburg notează:

> *Style* (rom. *stil*), 1548, în sensul de „mod de exprimare a gândirii", de unde s-au născut sensurile moderne, mai ales cu referire la artele frumoase, în secolul al XVII-lea. Împrumut din latinescul *stilus*, scris, de asemenea şi *stylus*, de unde şi ortografierea sa în franceză după grecescul *stylos* (coloană) potrivit unei false apropieri; acesta înseamnă anume „ac folosit la scriere", sens împrumutat către 1380. [...] Cuvântul fusese împrumutat (în franceză) către 1280, cu formele *stile, estile*, în sensul juridic de „mod de a proceda", de unde şi cel de „meserie" [...], apoi acela de „mod de a lupta" în secolul al XV-lea şi sensul de „mod de a acţiona" (în general), încă uzual în secolul al XVII-lea, iar astăzi întrebuinţat numai în locuţiuni precum *(faire) changer de style*. [...] *stylistique* (rom. *stilistică*), 1872, este rezultat din împrumutul termenului german *stylistik* (atestat de la 1800).

Aceste informaţii sunt interesante: în franceză, dar şi în italiană, *stile*, ca şi în spaniolă, *estilo*, sensul juridic şi general

(antropologic) de „mod de a acționa" este mai vechi, el dând în franceza modernă și „*stylé*"(tr.rom. *stilat*), „*bien, mal stylé*" (tr.rom. *bine stilat, nestilat*). Sensul modern, specializat, limitat la domeniul verbal și fidel limbii latine este, însă, mai recent, el datând din perioada Renașterii. Au avut, așadar, loc două împrumuturi succesive ale francezei din limba latină, primul în sens general de *habitus*, iar cel de-al doilea într-un sens restrâns la expresia verbală. Mai apoi, istoria cuvântului a fost aceea a redobândirii aplicabilității sale de ordin general. Iată de ce, după cum ne reamintește Jean Molino, aspectele noțiunii de stil, fie ea verbală sau non-verbală, sunt astăzi foarte numeroase (Molino, p. 230-238).

Stilul este o normă. Valoarea asociată în mod tradițional stilului este cea normativă și prescriptivă: „stilul frumos" este un model ce trebuie imitat, un canon. Ca atare, stilul este inseparabil de o judecată de valoare.

Stilul este un ornament. Concepția ornamentală privitoare la stil este vizibilă în retorică, conform opoziției dintre lucruri și cuvinte (*res* și *verba*) sau dintre primele două părți ale retoricii referitoare la idei (*inventio* și *dispositio*) și cea de-a treia, referitoare la transpunerea lor în cuvinte (*elocutio*). Stilul (*lexis*) înseamnă variație pe un fond comun, efect, după cum o amintesc numeroasele metafore ce mizează pe contrastul dintre corp și haină, sau dintre trup și machiaj. De aici și bănuiala care planează asupra stilului, cu referire la lingușire, ipocrizie și minciună.

Aristotel, în *Retorica* sa, (*Despre elocuțiune*, cartea III, cap. I) distinge astfel efectul de argument și explică acea căutare a efectului prin imperfecțiunea morală a publicului. Conform unei tradiții ce avea să devină mai apoi bine înrădăcinată, el merge până la a-și manifesta disprețul față de stil – „ poeții, deși nu spuneau decât verzi și uscate, păreau a-și datora stilului gloria pe care-o dobândeau".

Stilul este o abatere. Variația stilistică, în aceleași pagini în care Aristotel îl identifică efectului și ornamentului, se definește prin abaterea de la uzul curent: „ Înlocuirea unui cuvânt printr-un altul dă vorbirii o formă mai elevată". Există, deci, pe de-o parte elocuțiune clară, sau comună, atașată termenilor proprii și, pe de altă parte, elocuțiune elegantă, mizând pe abatere și substituție și care „dă limbajului o marcă străină, fiindcă îndepărtarea trezește mirare, iar mirarea este un lucru plăcut".

Aceste ultime două trăsături ale stilului, cea de *ornament* și cea de *abatere*, sunt inseparabile: stilul, cel puțin începând de la Aristotel, este înțeles ca un ornament formal definit prin abaterea de la utilizarea neutră sau normală a limbajului. Din noțiunea de stil astfel înțeleasă decurg câteva opoziții binare bine cunoscute: este vorba despre „fond și formă", „conținut și expresie", „materie și mod". Principiul de organizare al tuturor acestor opoziții este, bineînțeles, dualismul fundamental al limbajului și al gândirii. Legitimitatea noțiunii tradiționale de stil depinde de acest dualism. Axioma stilului este deci următoarea: *există mai multe moduri de a spune același lucru*, moduri care se disting prin stil. Iată de ce stilul, în sensul de ornament și abatere, presupune *sinonimia*. Raymond Queneau nu a încetat, în plin secol XX, să înțeleagă prin stil o variație pe o anumită temă: în ale sale *Exerciții de stil*, aceeași anecdotă este repetată de 99 de ori pe toate tonurile posibile și trecând prin toate registrele limbii franceze. Contestarea, discreditarea stilului înseamnă renunțarea la dualitatea limbaj/gândire și respingerea principiului semantic al sinonimiei.

Stilul este un gen sau un tip. Conform vechii retorici, stilul, ca alegere între mijloace de expresie, era legat de noțiunea de *aptum* sau de „cum se cuvine". De pildă, în tratatul despre stil al lui Demetrius, sau în *Retorica* lui Aristotel: „Nu este îndeajuns să stăpânești materia discursului, trebuie să și vorbești cum se cuvine, aceasta fiind o condiție ca să-i dai o bună înfățișare".

Stilul desemnează *proprietatea* discursului, adică adaptarea expresiei sale la scopurile acestuia.

Tratatele de retorică distingeau în mod tradițional nici mai mult nici mai puțin decât trei tipuri de stil: *stilus humilis* (simplu), *stilus mediocris* (temperat) și *stilus gravis* (înalt și sublim). Cicero, în *Orator*, asocia aceste trei stiluri celor trei mari școli de elocință: asianism (caracterizat prin bogăție sau pompă), aticism (caracterizat prin siguranța gustului) și genul rhodian (intermediar). În Evul Mediu, Diomede a identificat cele trei stiluri cu cele trei mari genuri, iar apoi, Donat, în comentariul său despre Vergiliu, le-a pus în legătură cu temele din *Bucolice*, din *Georgice* și din *Eneida*, respectiv cu poezia pastorală, poezia didactică și epopeea. Această tipologie a celor trei tipuri de stil, de atunci cunoscută sub denumirea de *rota Virgilii*, „roata lui Vergiliu", a cunoscut o îndelungată stabilitate, de mai bine de o mie de ani. Ea corespunde unei ierarhii (familiar, mediu, nobil) ce înglobează fondul, expresia și compoziția. Montaigne a încălcat în mod deliberat această ierarhie, scriind în stilul „comic și privat" scrisori și conversații, alegându-și subiecte „mediocre" și, uneori, „sublime".

Cele trei tipuri de stil mai sunt cunoscute și sub numele de *genera dicendi*: astfel, noțiunea de stil este la originea celei de gen, sau, mai exact, diferențele de gen au fost multă vreme tratate prin prisma noțiunii de stil (și a teoriei celor trei stiluri după care se clasifică discursurile și textele). Iată de ce, menționând, în capitolul IV, genul ca model de receptare, semnalam că el ar fi putut fi abordat și din perspectiva stilului.

Teoria celor trei tipuri de stil nu exclude posibilitatea ca o analiză stilistică mai amănunțită să precizeze caracteristicile proprii stilului fiecăruia, îndeosebi la poeții și oratorii considerați modele de stil, fără însă ca aceste diferențe stilistice

să fie luate drept expresie a unor individualități subiective. Stilul este o proprietate a discursului; el deține, deci, obiectivitatea unui cod de expresie. Dacă el se particularizează, înseamnă că este mai mult sau mai puțin adaptat, că se potrivește mai mult sau mai puțin cauzei. În acest sens, stilul rămâne legat de o scară de valori și de o prescripție. Cicero mai nota în același *Orator* că respectivele trei stiluri corespundeau unui număr de trei scopuri pe care oratorul și le propune: *probere* (a dovedi), *delectare* (a încânta) și *flectere* (a mișca).

Stilul este un simptom. Asocierea stilului și a individului s-a manifestat treptat, începând cu secolul al XVII-lea. La Mothe Le Vayer opune, de pildă, stilul individual caracterelor generice, apoi Dumarsais și d'Alembert încep să descrie stilul ca individualizare a artistului (Rastier, p. 226). Din acel moment, ambiguitatea ce însoțește termenul de „stil" în utilizarea sa contemporană reiese în mod limpede. Stilul are două laturi: este *obiectiv* în calitatea sa de cod de expresie, dar este și *subiectiv*, întrucât oglindește o singularitate. Plin de echivoc, acest cuvânt desemnează totodată diversitatea infinită de indivizi și clasificarea obișnuită a speciilor. În concepția modernă, moștenită de la curentul romantic, stilul este asociat mai mult *geniului* decât *genului*, el devenind obiectul unui cult, ca în cazul lui Flaubert, obsedat de lucrul asupra stilului. „Stilul pentru scriitor, precum culoarea pentru pictor, este nu atât o chestiune de tehnică, ci de viziune", va scrie Proust cu prilejul revelației prilejuite de *Timpul regăsit*, încheind astfel tranziția spre o definiție a stilului ca viziune singulară, marcă a subiectului în cadrul discursului. Iată sensul pe care l-a moștenit stilistica, nouă disciplină a veacului al XIX-lea, ce a înlocuit retorica, după dispariția acesteia.

Ca trăsătură simptomatică, noțiunea de stil a intrat în vocabularul artelor plastice începând cu finele secolului al

XVIII-lea. Imensul său succes în critica de artă, în istoria artei, se datorează problemei atribuirii şi autenticităţii operelor, care a căpătat o importanţă crescândă odată cu dezvoltarea pieţei de obiecte de artă. Stilul devine atunci o valoare comercială: identificarea unui stil atrage după sine o evaluare în termeni cuantificabili, un preţ. O operă retrasă din catalogul unui pictor, atribuită unei şcoli şi nu unui maestru, îşi pierde aproape orice valoare, şi invers; bineînţeles, în cazul operelor literare lucrurile nu se petrec deloc la fel. De-acum înainte, stilul nu mai este legat de trăsăturile generice macroscopice, ci de detalii microscopice, de nişte indicii firave, de nişte urme infime, precum modul în care s-a trasat cu pensula, ori conturul unei unghii sau al unui lob al urechii, ce vor permite identificarea unui artist. Stilul ţine de procese minuţioase ce au scăpat controlului efectiv al pictorului şi pe care falsificatorul nu se va gândi să le reproducă; modelul cinegetic este readus în actualitate. În 1953, istoricul de artă Meyer Schapiro scria în excelentul său articol intitulat „Noţiunea de stil":

> Pentru arheolog, stilul se manifestă într-un motiv, sau un desen, ori în calitatea operei de artă pe care o depistează în mod direct şi care îl ajută să localizeze sau să dateze opera stabilind totodată legături între grupuri de opere sau între culturi. Stilul este aici o trăsătură simptomatică, cum sunt caracterele non-estetice ale unui produs artizanal (Schapiro, p. 35).

Stilul a devenit astfel conceptul fundamental în istoria artei de-a lungul secolului al XIX-lea, acest lucru petrecându-se în toate sensurile termenului şi la toate nivelurile estetice. Constatăm acest fapt, de pildă, la Heinrich Wölfflin, care consideră Renaşterea şi barocul două stiluri opuse, în acelaşi timp istorice şi atemporale, două modalităţi de a vedea independente de conţinut. Wölfflin reţinea cinci perechi de opoziţii prin care el definea stilul Renaşterii şi cel al secolului al

XVII-lea baroc, valabile în arhitectură, pictură, sculptură, şi în artele decorative: linear/pitoresc, formă paralelă cu suprafaţa/formă oblică în adâncime, închis/deschis, compus/continuu, clar/relativ confuz. Mai apoi, aceste opoziţii îi permiteau nu numai recunoaşterea clasicului şi barocului din secolele XVI şi XVII, ci şi depistarea trecerii necesare, în majoritatea perioadelor istorice, de la o variantă clasică la una barocă a fiecărui stil.

Extinzându-se atât de mult în domeniul istoriei artei, noţiunea de stil a revenit în studiile literare cu sensul de detaliu simptomatic, mai ales la Leo Spitzer, ale cărui studii despre stil caută întotdeauna să descrie reţeaua de deviaţii infime ce permit caracterizarea viziunii asupra lumii pe care un individ o are, precum şi a amprentei pe care el a lăsat-o în spiritul colectiv. Stilul ca viziune însă, după cum îl definea Proust, este deopotrivă punctul de pornire în critica conştiinţei şi critica tematică, acestea putând foarte bine fi descrise drept stilistici ale adâncimilor.

În fine, *stilul este o cultură*, în sensul sociologic şi antropologic pe care germana (*Kultur*), engleza, şi, ceva mai recent, franceza l-au dat acestui cuvânt, pentru a rezuma spiritualitatea, viziunea asupra lumii proprie unei comunităţi, oricare ar fi dimensiunea acesteia, acea *Weltanschauung*, conform termenului construit de către Schleiermacher. Cultura corespunde cu ceea ce, în secolul XIX, istoricii numeau *sufletul unei naţiuni*, sau *rasă*, în sensul filologic al termenului, acela de unitate dintre limbă şi manifestările simbolice ale unui grup. Împrumutată din teoria artei şi aplicată la ansamblul unei culturi, noţiunea de stil desemnează atunci o valoare dominantă şi un principiu de unitate, un set de trăsături comune proprii unei comunităţi privite prin prisma ansamblului manifestărilor sale simbolice. Schapiro îşi începe articolul despre stil în următorii termeni:

> Prin „stil" se înțelege forma constantă – și, uneori, elementele, calitățile și expresia constante – în arta unui individ sau a unui grup de indivizi. Termenul se aplică, de asemenea, la activitatea globală a unui individ sau a unei societăți, ca atunci când vorbim despre „stil de viață" sau despre „stilul unei civilizații" (*ibid.*, p. 35).

Dificultatea ni se înfățișează imediat: stilul desemnează o constantă atât la individ, cât și în cadrul unei civilizații. Continuarea citatului revelează umanismul ce justifică această analogie:

> Stilul este o manifestare a culturii ca totalitate; este semnul vizibil al unității sale. Stilul reflectă și proiectează „forma interioară" a gândirii și a sentimentului la nivel colectiv [...]. În acest sens se vorbește despre omul clasic, respectiv despre omul medieval sau omul Renașterii (*ibid.*, p. 36).

O civilizație sau o cultură ar putea, deci, fi recunoscută după stilul său, perceput ca o schemă, un model global, un motiv dominant. În *Declinul Occidentului*, Oswald Spengler ajungea chiar să caracterizeze întregul Occident printr-o trăsătură de stil:

> Catedralele, orologiile, creditul, contrapunctul, calculul infinitezimal, contabilitatea în parte dublă și perspectiva în pictură ilustrează calitatea comună – tinderea spre infinit – care caracterizează cultura occidentală luată în ansamblul său (citat de Schapiro, p.89).

Vulnerabilitatea noțiunii de stil în fața ofensivelor lingviștilor este cât se poate de limpede în această imensă generalizare. Astfel, stilul, în sensul său cel mai larg, este un ansamblu de trăsături formale detectabile, și, în același timp, simptomul unei personalități (individ, grup, perioadă). Descriind, analizând un stil în complicatele sale detalii, interpretul reconstituie sufletul acestei personalități.

Așadar, stilul este departe de a fi un concept pur; el este o noțiune complexă, bogată, ambiguă, multiplă. În loc să se lepede de accepțiunile sale anterioare pe măsura dobândirii altora noi, acest cuvânt le-a cumulat, putând astăzi să le primească pe toate: normă, ornament, abatere, tip, simptom, cultură – iată ce vrem să exprimăm, separat sau simultan, atunci când vorbim de un stil.

Limbă, stil, scriitură

După dispariția retoricii în secolul XIX, stilistica a moștenit problema stilului: după cum ne semnalează Bloch și Wartburg, numele acestei discipline, împrumutat din limba germană, și-a făcut apariția în limba franceză în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Obiecțiile s-au înmulțit însă foarte repede: cât de pertinentă este o clasificare ce se întinde până la indivizi? Problema era deja veche: poate oare exista o știință a particularului? Stilistica a rămas o materie instabilă din pricina polisemiei cuvântului „stil", și, mai cu seamă, din cauza tensiunii, a echilibrului fragil sau chiar imposibil care caracterizează o noțiune situată la frontiera dintre privat și public, dintre individ și mulțime. În mod inevitabil, stilul comportă două aspecte: un aspect colectiv și unul individual, sau o latură îndreptată către *sociolect* și o alta îndreptată către *idiolect*, pentru a folosi termenii moderni. Vechea retorică așeza laolaltă aceste două aspecte ale stilului. Pe de-o parte, ea considera că stilurile nu existau într-un număr infinit, și nici măcar că ele ar fi prea multe, ci numai trei (înalt, mediocru și umil). Pe de altă parte, vechea retorică distingea stilul lui Demostene de stilul lui Isocrate. Această divergență – există trei stiluri; fiecare cu stilul său – era rezolvată susținându-se faptul că stilul individual nu era altceva decât stilul colectiv, mai

mult sau mai puțin adaptat, mai mult sau mai puțin adecvat cauzei pe care o slujea. După perioada retoricii, latura colectivă și deliberată a stilului a fost tot mai puțin cercetată, aceasta în avantajul stilului ca expresie a unei subiectivități, ca manifestare simptomatică a unei ființe umane.

În lucrarea sa *Précis de stylistique* Charles Bailly, elev al lui Saussure, lua poziție împotriva acestei orientări, căutând să întemeieze o știință a stilisticii prin separarea stilului atât de individ cât și de *literatură* (așa cum Saussure se distanțase de *vorbire* pentru a face din *limbă* obiectul științei lingvistice). Stilistica lui Bailly este, deci, o repertoriere a mijloacelor de expresie ale limbii orale. Lăsând la o parte această excepție, stilistica a vizat întotdeauna individul și literatura, ca în acele monografii despre scriitori de tipul „Omul și opera" care, de obicei, se încheiau cu un capitol intitulat „Stilul lui André Chénier" sau „Stilul lui Lamartine". În Franța, stilistica literară din prima jumătate a secolului XX, ca și istoria literară de care depindea, a avut ca obiect studierea marilor scriitori francezi.

Or, atunci când o latură a stilului este puțin cunoscută, ea revine imediat sub forma unei alte vocabule. Demersul lui Barthes, în *Gradul zero al scriiturii*, este, sub acest aspect, foarte curios, ba chiar ironic, fără a se înțelege prea bine dacă Barthes însuși îl percepea în acest fel. El distinge *limba*, ca un dat social față de care scriitorul este neputincios (acesta o găsește gata formată și trebuie să i se supună), și *stilul*, în sensul său unic ce s-a impus de la romantism încoace, perceput ca natură, corp, singularitate inalienabilă față de care, iarăși, scriitorul este neputincios, de vreme ce ea este însăși ființa lui. Această dualitate nu îi este însă suficientă lui Barthes pentru a descrie literatura. Prin urmare, între cele două, limbă și stil, ambele impuse din exterior și, respectiv, din interior, el inventează *scriitura*. „Limba și stilul, spune Barthes, sunt forțe oarbe; scriitura este un act de solidaritate istorică" (Barthes,

1953, p.14). Scriituri, afirmă el, există mai multe la un moment dat, astăzi, de pildă, dar ele nu sunt în număr infinit; ele sunt doar câteva, dintre care trebuie ales. De fapt, ele nici nu sunt decât patru – scriitura îngrijită, cea populistă, cea neutră și cea vorbită (*ibid.*, p. 45) –, ba chiar numai trei, întrucât a doua, cea populistă, nu este decât o variantă a primei, cea îngrijită (*ibid.*, p. 49). Există, în cele din urmă, trei tipuri de scriituri: cea îngrijită, cea neutră și cea vorbită: această tripartiție se aseamănă foarte mult cu cele trei stiluri ale vechii retorici: înalt, mediu și inferior.

Sub titulatura de scriitură, Barthes a reinventat ceea ce retorica numea stil, „alegerea generală a unui ton, a unui *ethos*, dacă vreți" (*ibid.*, p. 14). Ca și cum ar fi vorba de un lucru indispensabil, el a regăsit singur tripartiția acelor *genera dicendi*, acea clasificare ternară a genurilor, a tipurilor sau modurilor de a vorbi, clasificare cu care, vreme de un mileniu, stilul fusese identificat. Într-un fel, Barthes și-a petrecut viața încercând să reînvie retorica, până în momentul în care și-a dat seama de acest lucru, consacrându-i anume un seminar („Vechea retorică, memento", 1970). Era oare conștient, prin anii '50, că sub denumirea de scriitură el reabilita noțiunea clasică de stil? Sau era atât de pătruns de noțiunea romantică de stil – „Stilul este omul însuși" – încât credea în noutatea acestei departajări între limbă și stil, în sensul său modern? Cum am putea ști? La vremea respectivă, Barthes nu era familiarizat nici cu Saussure, nici cu Bailly. La Bailly, stilul era deja separat de limba și vorbirea postulate de Saussure, sau, oricum, reprezenta o componentă colectivă a vorbirii diferită de limbă. La același Bailly, stilul nu era literar, în timp ce în cazul lui Barthes, scriitura este definiția însăși a literaturii: „Plasată în centrul problematicii literare, ce nu începe decât cu ea, scriitura este, deci, în mod esențial, morala formei" (Barthes, 1953, p. 15).

Este mai interesant să considerăm că Barthes nu știa că, sub denumirea de scriitură, el ajungea, de fapt, la vechea noțiune retorică de stil. Retorica dispăruse din învățământul de după 1870, iar Barthes aparținea celei de-a doua generații de liceeni care nu mai învățaseră vechea artă de a convinge și de a plăcea. Ca și lui Paulhan, în *Les Fleurs de Tarbes*, îi lipsea retorica, întrucât nu o cunoștea. Retorica nu îi lipsește lui Sartre, care, în *Ce este literatura?*, nu apelează la un mediator între cuvinte și lucruri, sau consideră că poezia utilizează cuvintele însele drept lucruri. Or, Barthes a reînviat chiar stilul, în sensul avut de acest cuvânt în retorică. Cu toate că se distinge de stilul luat în sens individualist, noțiunea sa de scriitură nu se identifică nici cu stilul definit în secolul al XIX-lea de către tradiția germanică, adică stilul interpretat ca fiind *Kultur*, după cum am putut vedea, stilul ca gândire, ca esență a unui grup, a unei perioade sau școli, sau chiar ca esență a unei națiuni. Barthes revine în mai multe rânduri asupra alegerii inevitabile pe care o presupune scriitura. Vom continua aici lectura pasajului citat anterior: „Scriitura este deci, în mod esențial, morala formei, este alegerea ariei sociale în cadrul căreia scriitorul decide să situeze Natura limbajului său." Alegere, responsabilitate, libertate: scriitura este într-adevăr retorică, non-organică. Invenția lui Barthes privind scriitura ar demonstra, așadar, caracterul ineluctabil al noțiunii retorice de stil, ea neputând fi ocolită.

Împotriva stilului

În 1953, Barthes nu condamna încă stilul din stilistică, dar reinventa stilul din retorică. Totuși, odată cu avântul luat de lingvistică, stilul avea să fie în curând discreditat, din cauza ambiguității, a impurității sale de ordin teoretic. Stilul depinde

de dualism, pe care teoria literară l-a atacat din plin. Noțiunea tradițională de stil este pusă în rând cu celelalte „oi negre" ale teoriei literare: sprijinindu-se pe posibilitatea sinonimiei (există mai multe moduri de a spune același lucru), ea presupune referința (un lucru ce trebuie spus) și intenția (alegerea între mai multe moduri de expresie).

Ofensivele întreprinse de lingvistică în perioada sa de apogeu nu au cruțat stilistica, tratată ca disciplină de tranziție între dispariția retoricii și avântul noii poetici (1870 –1960). Stilul a fost considerat atunci un concept „preteoretic", pe care știința limbii trebuie să-l depășească. Numărul 3 al revistei *Langue française* din 1969, intitulat „Stilistica", efectua, de fapt, un proces al acestei discipline. Michel Arrivé, în lucrarea sa *Postulats pour la description linguistique des textes littéraires*, declara că stilistica era „aproape moartă" (Arrivé, p. 3) și sortită să dispară în folosul descrierii lingvistice a textului literar, conform modelului structuralist sau transformațional furnizat de celebrul articol al lui Jakobson și Lévi-Strauss despre poemul „Pisicile", de Baudelaire (1962). Riffaterre, ale cărui prime articole fuseseră publicate sub egida „stilisticii structurale", nu avea să mai vorbească nici despre stil, nici despre stilistică după 1970, substituindu-i acesteia din urmă „semiotica poeziei".

Contestarea stilului a vizat în principal definirea sa ca alegere conștientă între diverse posibilități, ea fiind, de fapt, derivată din critica intenției. Bailly considera, de pildă, că literatorul „utilizează limba voluntar și conștient [...] și, mai ales, utilizează limba cu o intenție estetică" (Bailly, 1951, p. 19). Sau, după cum afirma Stephen Ullmann la începutul unei lucrări clasice cu privire la stil apărută în anii '50: „Nu se poate vorbi de stil decât dacă vorbitorul sau scriitorul are posibilitatea de a alege între forme de expresie distincte. Sinonimia, în sensul cel mai larg, se află la baza oricărei probleme de stil" (Ullmann, p. 6). Iată acea condiție necesară și suficientă a stilului, pe care

lingviştii aveau să o respingă curând, întrucât, în opinia lor, variaţiile stilistice nu erau altceva decât nişte diferenţe semantice. Principiul conform căruia forma (stilul) ar varia, în timp ce conţinutul (sensul) ar rămâne constant, este unul contestabil. Deşi puţin înclinat spre demersul teoretic, un critic britanic observa, la finele anilor ''60: „Cu cât reflectăm mai mult, cu atât posibilitatea de a vorbi despre diferite moduri de a spune un lucru devine îndoielnică; a spune într-un alt fel, nu înseamnă, de fapt, a spune altceva?" (Hough, p. 4). Sinonimia este, deci, suspectă şi iluzorie, sau chiar imposibil de apărat; doi termeni nu au niciodată aceeaşi semnificaţie, două fraze nu au niciodată exact acelaşi sens. În consecinţă, stilul, golit de substanţă, ar fi nul şi neavenit, iar stilistica ar fi condamnată să se topească în materia lingvisticii.

Stanley Fish, deja citat cu privire la critica sa radicală a teoriilor receptării, s-a arătat a fi deopotrivă cel mai intransigent dintre cenzori faţă de principiul fundamental al stilisticii – anume posibilitatea ca acelaşi lucru să fie exprimat în forme diferite, sau existenţa unor diferite moduri de a spune acelaşi lucru. În două articole din 1972 şi 1977, Fish susţinea că acest principiu este circular. Principul în cauză autorizează, de fapt, un demers compus din două etape, care se dovedesc, însă, inseparabile, contrazicând analiza:

– scheme formale sunt mai întâi degajate cu ajutorul unui model descriptiv (lingvistic, retoric, poetic);

– aceste scheme formale sunt apoi interpretate, adică judecate ca moduri de expresie ale unor semnificaţii ce pot fi izolate şi care ar fi putut fi exprimate prin alte mijloace, care mijloace nu ar fi reflectat semnificaţiile respective (ca nişte icoane sau indici, în terminologia lui Pierce), ci le-ar fi semnificat (ca nişte simboluri, potrivit lui Pierce).

Argumentaţia dezvoltată de Fish se apropie de cea utilizată de el împotriva teoriilor receptării, atunci când

contesta „cititorul implicit" ca avatar al autorului şi susţinea că interpretarea prevala, în mod obligatoriu, asupra textului. Dacă procedura stilisticii este circulară, sau paradoxală şi vicioasă, acest lucru se întâmplă pentru că articularea, sau trecerea, între descriere şi interpretare este arbitrară, iar interpretarea precedă în mod necesar descrierea. Nu descriem decât ceea ce am preinterpretat. Definirea configuraţiilor pertinente pentru descriere este, deci, ghidată de o interpretare implicită:

> Actul descrierii – susţine Fish – este prin el însuşi o interpretare, aşadar, stilisticianul nu este niciodată în contact cu un fapt care să fi fost definit în mod independent (adică obiectiv). În realitate, însuşi formalismul presupus a fonda analiza acelui fapt [...] nu este decât o construcţie interpretativă, la fel ca poemul pe care trebuie să-l explice: [...] construcţia unei interpretări şi construcţia gramaticii sunt una şi aceeaşi activitate (Fish, p. 246).

Deşi Heidegger avertizase în privinţa acestei asimilări, Fish denunţă orice cerc hermeneutic ca fiind unul vicios. „Cercul filologic", reitera Spitzer pe urmele lui Heidegger, nu implică faptul de a ne-nvârti în cerc, în jurul a ceea ce cunoaştem deja; nu este vorba de a bate pasul pe loc » (Spitzer, p. 66). Astfel de formule sunt însă considerate astăzi drept pure negări. Închiderea celuilalt în propria sa alteritate, restituirea valorilor alienate de timp şi distanţă, proiect ce răspundea criticii raţiunii care identifică, nu rezistă abordării prin prisma discontinuităţii, ce izolează comunităţile şi indivizii în identitatea lor.

Studiul stilului, care favorizează adversari precum Fish, se bazează pe două ipoteze ireconciliabile:

– separarea formei şi a fondului, ce permite izolarea unei componente formale (permite descrierea ei);

– legătura organică a formei şi a fondului, ce permite interpretarea unui fapt stililistic.

În esență, este vorba aici chiar de acel dualism sau binarism, pe care se bazează noțiunea tradițională de stil și care a fost considerat absurd și lipsit de fundament de către lingviști și teoreticieni literari. Aflată în centrul ideii de stil, distincția dintre gândire și expresie – ce face posibilă sinonimia – a fost ținta preferată a atacurilor. Noțiunea de expresie presupune existența unui conținut distinct de această expresie, cum o sugerează cuplurile obișnuite de tipul interior/exterior, corp/haină etc. De unde și o concepție instrumentală privind expresia (percepută ca plus și ornament), o viziune asupra limbajului ca traducere a gândirii prin mijloace de expresie, împinsă până la caricaturizare în tezele și monografiile gen „Omul și opera". În cadrul lor, ultimul capitol este consacrat „stilului scriitorului", esențialul venind, bineînțeles, înainte, și fiind chiar gândirea.

Acest dualism al conținutului și al formei, loc comun al gândirii occidentale, era deja prezent la Aristotel, în cuplul *muthos* și *lexis*, istorie și subiect, pe de-o parte, și expresie, de cealaltă (*Poetica*, cap. XX-XXII). Expresia, spunea Aristotel, este „manifestarea sensului (*hermèneia*) cu ajutorul numelor". Stilistica, succedând retoricii, a perpetuat, explicit sau nu, dualismul *inventio/elocutio*. Bailly opune în mod sistematic *cunoașterea* și *emoția*: „Stilistica, spune el, studiază faptele de expresie ale limbajului organizat din punctul de vedere al conținutului lor afectiv, adică expresia faptelor de sensibilitate prin limbaj și acțiunea faptelor de limbaj asupra sensibilității" (Bailly, 1951, p. 16).

Combătând acest dualism, noua descriere lingvistică promovată în anii '60 urmărea constituirea unei stilistici a unității limbajului și a gândirii, sau, mai degrabă, a unei antistilistici care să detroneze axioma vechii stilistici a mijloacelor și procedeelor. Benveniste, într-un important articol de-al său intitulat „Categorii de gândire și categorii de limbă" (1958), susținea că, fără limbă, gândirea este atât de vagă și de nediferențiată încât rămâne inexprimabilă. Cum „să înțelegem gândirea ca și conținut distinct de forma pe care i-o conferă limbajul?" El trăgea următoare concluzie: „Forma lingvistică este, așadar, nu numai condiția de transmisibilitate, ci, mai întâi de toate, condiția de realizare a gândirii. Nu cunoaștem gândirea decât odată ce ea a fost deja adaptată cadrului limbii" (Benveniste, 1966, p. 64).

Teza unității nefragmentabile a gândirii și limbajului, nou loc comun asupra căruia lingvistica și filosofia contemporane teoriei literare au insistat mult, părea să condamne la dispariție studiile despre stil, de vreme ce principiul tradițional al sinonimiei era anulat. Stilul și stilistica trebuiau să fie sacrificate în numele acestui principiu de „totul sau nimic" pe care, după cum am văzut, teoreticienii literari îl aplicau autorului, lumii și cititorului. Contestarea stilisticii a orientat, deci, cercetarea asupra limbii literare în două direcții diametral opuse: pe de-o parte, descrierea lingvistică a textului, presupusă obiectivă și sistematică, lipsită de orice interpretare, ca și cum acest lucru ar fi posibil, iar, pe de altă parte, această stilistică pe care eu am numit-o „profundă", asumat interpretativă, legând între ele forme și teme, obsesii și mentalități. Printr-un paradox cel puțin la fel de curios ca și acela prin care Barthes a reinventat retorica, atât descrierea lingvistică a textului literar, cât și stilistica adâncimilor au condus la reîntoarcerea stilului.

Normă, abatere, context

Problema stilisticii, așa cum a fost ea înfățișată de Stanley Fish, consta în circularitatea sa: interpretarea implica în prealabil descriere, iar descrierea implica în prealabil interpretare. Pentru a rezolva dilema, s-au gândit literații

influențați de teorie și lingvistică, nu ar fi oare suficient să vizezi exhaustivitatea, să descrii *totul*, fără a mai interpreta trăsăturile relevante, și fără a mai lua în seamă nici sensul, nici semnificația lor? Pe acest model, studiul formal cel mai minuțios, și, oricum, cel mai cunoscut, referință obligatorie a oricărei descrieri lingvistice a textului literar, a fost articolul scris în 1962 de către Jakobson și Lévi-Strauss despre poemul „Pisicile", al lui Baudelaire. Obiecțiile nu au întârziat, ele fiind previzibile. După cum Riffaterre a afirmat încă din 1966, această metodă era lipsită de obiect, întrucât categoriile descrierii lingvistice nu sunt neapărat pertinente din punct de vedere literar: „Nici o analiză gramaticală a unui poem nu ne poate oferi mai mult decât gramatica poemului", a ripostat el într-o memorabilă formulă (Riffaterre, 1966, 1971, p. 325).

Lingvistica structuralistă pretindea că desființează stilistica, integrând-o și depășind-o, înlocuind considerațiile mai mult sau mai puțin capricioase și inutile privitoare la stilul poetului cu descrierea obiectivă și studiul formal al limbii unui poem. Blamul exprimat de Riffaterre viza pertinența (*relevance*) sau validitatea literară a categoriilor lingvistice utilizate de Jakobson și Lévi-Strauss. Toate descrierile lor sunt frumoase și corecte, iar ambiția lor de exhaustivitate admirabilă, dar ce anume ne demonstrează, oare, că structurile pe care cei doi le scot la lumină sunt nu numai lingvistice, ci și literare? Ce ne poate spune că și cititorul le percepe, că ele construiesc un sens? Întrebarea vizează și existența unei medieri, de astă dată între limbă și literatură, pentru a rezolva o alternativă exagerată. O descriere lingvistică, este ea, oare, *ipso facto* una literară? Sau există, între cele două, un nivel ce face ca atare trăsătură lingvistică să fie pertinentă din punct de vedere literar, adică poetic marcată în ochii cititorului?

În mod tradițional, noțiunile solidare de *normă* și *abatere* permiteau rezolvarea chestiunii pertinenței literare a unei trăsături lingvistice. Stilul, în substanța sa, însemna licență poetică, abatere de la uzul socotit normal al limbii. Or, la Jakobson, noțiunea de stil a dispărut, și, odată cu ea, cuplul *normă/abatere*. Conform schemei funcționale a comunicării literare elaborate de Jakobson, stilul a fost înlocuit prin funcția *emotivă* sau *expresivă* a limbajului, care pune accentul pe vorbitor și prin funcția *poetică*, insistând asupra mesajului în sine. Dar ce tip anume de analiză se ocupă de funcția expresivă? Acest lucru nu ni se spune. Iar poetica, se ocupă ea, oare, doar de funcția poetică, excluzându-le pe celelalte? Nici asta nu ni se spune. În fine, nici funcția expresivă, nici funcția poetică nu mai sunt evaluate, se pare, în raport cu o normă.

Problema cu care se confrunta Riffaterre semăna destul de mult cu aceea de care se lovise Barthes: noțiunea de stil se cerea a fi salvată – Riffaterre nu ajunsese încă să renunțe la ea –, fără însă a se recurge la dualismul normă/abatere, de pe acum prost văzut, ca orice dualism, întrucât trimitea, în ultimă instanță, la dualismul limbaj/gândire. Din acest veritabil impas, Riffaterre iese într-un mod admirabil, de-a dreptul acrobatic, printr-un articol contemporan intitulat „Criterii pentru analiza stilului" (1960): „Stilul, decretează el, este înțeles ca o subliniere (*emphasis*) (expresivă, afectivă sau estetică) adăugată informației transmise de structura lingvistică, fără alterarea sensului" (Riffaterre, 1971, p. 30). Această primă definiție nu schimbă cu nimic tradiția și rămâne conformă stilului de totdeauna: stilul este un plus care adaugă ceva sensului cognitiv fără a-l modifica, o variație cu rol ornamental suprapusă unui invariant semantic, o scoatere în evidență, o accentuare a semnificației prin alte mijloace, în principal expresive. Într-adevăr, dar iată-ne înapoi la vechea problematică a stilului ca haină, mască sau machiaj, problematică devenită obiect de

blam. Cum să concepem a abatere fără a ne referi la o normă, o variaţie – fără un invariant subiacent? Riffaterre dezvoltă în această privinţă o lungă şi foarte subtilă paranteză:

> Definiţie nepotrivită, deoarece pare să presupună o semnificaţie de bază – un fel de grad zero – faţă de care s-ar măsura intensificările. O astfel de semnificaţie nu se poate obţine decât printr-un fel de traducere (ceea ce ar distruge textul ca obiect), ori printr-o critică a intenţiei (ceea ce ar înlocui faptul scriiturii cu ipoteze despre autor) (*ibid.*, p. 31).

Riffaterre remarcă în mod deschis dificultăţile pe care le ridică prima sa definiţie a stilului în ochii unui adversar al dualismului, şi retractează imediat ceea ce afirmase. A concepe stilul ca abatere sau accentuare presupune o normă sau o referinţă, adică un lucru ce trebuie accentuat sau subliniat: o intenţie, un gând exterior limbajului, sau care îi preexistă. În consecinţă se autocorectează:

> Mă gândeam la o intensitate măsurată, în fiecare punct din enunţ (de pe axa sintagmatică), pe axa paradigmatică, unde cuvântul care figurează în text este mai mult sau mai puţin „puternic" decât sinonimele sau substitutele sale posibile: el nu diferă de ele prin sens. Totuşi, sensul său, oricare-ar fi el la nivelul limbii, este în mod cert alterat în text de ceea ce îl precede şi de ceea ce îi urmează (retroacţiune).

Precizarea nu este una prea clară. Oricum, ea urmăreşte ca definirea stilului drept o accentuare să nu presupună existenţa unui principiu de sinonimie. Cu toate acestea, cuvântul este prezent: „sinonime sau substitute posibile". Riffaterre caută să alunece dinspre paradigmatic spre sintagmatic, ca indicator sau etalon al accentuării. Bineînţeles, accentuarea se măsoară în raport cu un sinonim sau substitut absent (pe axa paradigmatică), dar accentuarea se măsoară deopotrivă (aceeaşi

accentuare sau o alta) în raport cu contextul sintagmatic, sau, în orice caz, contextul este acela ce permite descoperirea ei. Riffaterre, trece astfel de la o noţiune de abatere faţă de normă la o noţiune de abatere faţă de un context. Fără a nega faptul că stilul depinde de un raport *in absentia* (sinonimie sau substituţie), Riffaterre susţine că acest raport este desemnat (subliniat) de un raport *in presentia* (ceea ce el va numi mai apoi *agramaticalitate*). O abatere în linie (agramaticalitate contextuală, sau „co-textuală") desemnează o abatere în paralel (trăsătură de stil în sensul tradiţional):

> Este mai clar şi mai economic să spunem că stilul este scoaterea în relief ce impune anumite elemente ale secvenţei verbale în atenţia cititorului, astfel încât acesta nu le poate omite fără a mutila textul şi nu le poate descifra fără a le găsi semnificative şi caracteristice (ceea ce el raţionalizează recunoscând în ele o formă de artă, o personalitate, o intenţie etc.).

Stilul în sens tradiţional, fără a fi eliminat, este astfel înţeles ca raţionalizare (în profunzime) a unui efect de lectură (la suprafaţă). Stilul este aşteptare înşelată, sau, în orice caz, stilul nu există fără de ea. Riffaterre poate să închidă atunci paranteza şi să îşi reia definiţia prealabilă dată stilului, care, îşi redobândeşte, de pe acum, legitimitatea: „Ceea ce înseamnă că limbajul exprimă ceea ce stilul pune în valoare [...]." Introducerea cititorului a rezolvat problema ridicată de definirea stilului ca accentuare a ceea ce nu exista înaintea stilului. Stilul nu mai este opus referinţei, deoarece fondul pe care el este perceput, ca o scoatere în relief, nu ar fi el însuşi perceput în lipsa acestei reliefări.

Ne întrebam dacă Barthes era conştient de faptul că reinventase stilul ca *genus dicendi*. În ceea ce-l priveşte pe Riffaterre, premeditarea este lucru cert, iar acţiunea de reîntemeiere a stilului, văzut ca abatere sau ornament, este riguros deliberată: o abatere sau un ornament care constituie

însuşi lucrul de la care se abate şi pe care îl ornamentează, dar care, prin aceasta, nu este mai puţin abatere sau ornament. Cu Riffaterre, nu ne reîntoarcem la vechiul sens retoric al stilului, aceea *rota Vergilii*, ci la sensul clasic şi tradiţional, acela din retoricile bazate pe *elocutio*, în care tropul şi figura de stil s-au impus în centrul atenţiei, în detrimentul tripartiţiei stilurilor. Mai târziu, Riffaterre va evita să vorbească de stil, devenit rapid un cuvânt-tabu; a sa „stilistică structurală", cum o numea el la acea vreme, va face loc unei „semiotici a poeziei". Stilul, ca abatere desemnată de context, va fi redenumit „agramaticalitate", printr-un împrumut clar din lingvistică, devenită ştiinţa de referinţă. Noţiunea de stil nu şi-a schimbat însă fundamental sensul: ea permite efectuarea unei analize a abaterii, chiar dacă denumirea de *stilistică* a trebuit sacrificată zeilor momentului.

Stilul ca gândire

Utopia descrierii lingvistice obiective şi exhaustive a textului literar a absorbit un număr mare de vajnice eforturi în anii '60-'70: nenumărate au fost pastişele după articolul realizat de Jakobson şi Lévi-Strauss. Cealaltă tentaţie era de a accepta definiţia stilului ca viziune asupra lumii, proprie unui individ sau unei clase de indivizi, în sensul acceptat de istoria artei. De altfel, această concepţie asupra stilului nu ducea lipsă de mari precursori. Ea aducea aminte de tradiţia lingvistică romantică şi postromantică germană, care, de la Johann Herder şi Wilhelm von Humboldt, până la Ernst Cassirer, identifica limbă, literatură şi cultură (Combe, p.78-79). Această filosofie a limbajului, răspândită în rândul comparatiştilor indo-europenişti, era acceptată şi în Franţa, de pildă de Antoine Meillet şi Gustave Guillaume, ea ajungând probabil pe această filieră până la Benveniste, care, în articolul său, leagă categoriile de limbă şi categoriile de gândire. Pericolul dualismului este evitat, întrucât limba este considerată principiul gândirii, şi nu expresia sa, conform unei doctrine ce nu-i era străină nici gândirii lui Saussure, la rândul lui indo-europenist, pentru el limba corespunzând unui decupaj simultan al realului în unităţi de sunet şi unităţi de sens.

O parte din reflecţia asupra stilului a reluat, deci, sensul dat acestui cuvânt de istoria artei şi de antropologie. Am semnalat deja conformitatea stilisticii lui Spitzer, precum şi a criticii tematice, cu această concepţie despre stil. În perioada în care stilistica era contestată de lingvistică, Jean Starobinski propunea pentru stilistică un proiect alternativ: „În critică, spunea el, acţiunea convergentă a fenomenologiei şi psihanalizei s-ar putea numi stilistică" (Starobinski, 1964, 1970, p. 282). Constituirea unei fenomenologii psihanalitice a textului literar, iată ambiţia pe care stilistica mai putea încă să şi-o revendice în faţa lingvisticii, pe urmele lui Gaston Bachelard şi a şcolii de la Geneva.

Stilistica lui Spitzer se baza pe principiul unităţii organice dintre gândire şi limbă, atât din punct de vedere al colectivităţii, cât şi din punct de vedere al individului. După cum el însuşi amintea în 1948, ca şi prietenul său Karl Vossler, ce se referea la ansamblul unei literaturi naţionale în raport cu totalitatea limbii sale, Spitzer pune o întrebare analogă, dar mai modestă, a cărei formă primă o redăm aici: „Se poate recunoaşte spiritul unui scriitor după limbajul său particular?" (Spitzer, p. 53). Prin studiul stilului, graţie caracterizării individualităţii unui scriitor prin deviaţia stilistică specifică, Spitzer spera să poată „arunca o punte între lingvistică şi istoria literară" (*ibid.*, p. 57), socotind că va reconcilia astfel vechile rude vrăjmaşe din lumea literelor. Pentru Spitzer, stilul nu mai are, aşadar, nimic în comun cu vreo alegere conştientă

a autorului; ca deviaţie, însă, stilul este expresia unui *„etimon spiritual"*, a unei *„rădăcini psihologice"*:

> Pe când citeam romane franceze moderne, deprinsesem obiceiul de a sublinia expresiile a căror abatere faţă de uzul general mă frapa; şi, adesea, odată adunate pasajele astfel subliniate, ele păreau să prindă o anumită consistenţă. Mă întrebam dacă nu cumva se poate stabili un numitor comun pentru toate, sau aproape toate aceste deviaţii: nu s-ar putea oare găsi radicalul spiritual, rădăcina psihologică a diferitelor trăsături de stil care marchează individualitatea unui scriitor? (*ibid.*, p. 54)

Trăsătura de stil se pretează interpretării ca simptom, individual sau colectiv, al culturii în cadrul limbii. Şi, ca şi în istoria artei, ea ţine de un detaliu sau de un fragment, de un indiciu infim şi marginal, care permite reconstruirea unei întregi viziuni asupra lumii. Modelul stilisticianului este, din nou, vânătorul, detectivul sau ghicitorul, pe care Ginzburg îl evidenţiază. Spitzer este adeptul cercului hermeneutic, ca mişcare bidirecţională între detaliile periferice şi principiul creator, el efectuând o anticipare sau o intuire a întregului. Fiecare din studiile despre stil scrise de Spitzer „acordă tot atâta atenţie unui detaliu lingvistic ca şi sensului unei opere de artă" (*ibid.*, p. 64), căutând astfel să identifice o viziune colectivă şi individuală asupra lumii, o gândire non-raţională, dar simbolică, cu principiul unei opere.

Asemănarea cu Proust este evidentă în cadrul acestei teorii a stilului perceput ca gândire sau viziune. Într-un plan mai general, însă, întreaga critică tematică ar putea fi descrisă ca o stilistică a temelor, de vreme şi ea se bazează tot pe ipoteza unei unităţi profunde a limbajului şi a gândirii. Vorbind despre intenţie (vezi cap. 2) am făcut deja referire la această critică tematică (vezi cap. 2), văzută ca ultimă redută a partizanilor autorului, care, odată discreditată „intenţia sa clară şi lucidă", a fost identificat cu „gândirea sa nedeterminată". În materie de

stil, regăsim această modalitate critică exact în aceeaşi poziţie de mijloc, şi deci puţin confortabilă, încercând să se demarcheze de extreme, undeva la jumătatea drumului dintre fidelii susţinători ai vechii stilistici a autorilor şi zeloşii adepţi ai noii lingvistici a textului. Prin urmare, ea este victima deriziunii venite din ambele direcţii, acuzată că renunţă la esenţa literaturii, că s-ar compromite prin idealism şi că ar reintroduce un dualism mascat. Despre diversele variante ale stilisticii profunde – fie că e vorba de Spitzer, de critica tematică sau de antropologia imaginarului – nu putem, oare, afirma, aşa cum o făcea Kermode pentru estetica receptării, că prin ele teoria literară a făcut joncţiunea cu bunul simţ? Din păcate, acest lucru înseamnă în ceea ce le priveşte o condamnare sigură.

Alte referinţe au permis o aparentă complicare a dualismului, adică o perpetuare a lui. Georges Molinié, de pildă, redefineşte astăzi obiectul stilisticii prin raportare la Hjelmslev, care distingea, pe de-o parte, substanţa şi forma *conţinutului*, iar, pe de altă parte, substanţa şi forma *expresiei* (vezi cap. 1): pentru Molinié, stilul nu are legătură cu substanţa conţinutului (ideologia scriitorului), dar este uneori legat de substanţa expresiei (materialul sonor) şi întotdeauna de forma conţinutului (locurile argumentaţiei) şi de forma expresiei (figuri, distribuţia textului) (Molinié, 1989, p.4). Astfel, stilul se găseşte în subiect (forma conţinutului), iar subiectul se găseşte în stil (forma expresiei). Iată o modalitate inteligentă de a reabilita stilistica, dincolo de domeniul lingvisticii. Nu este, însă, sigur că acuzele de dualism pot fi astfel evitate, întrucât aici distincţia dintre acele *inventio* şi *elocutio* din retorică rămâne pe primul plan.

Reîntoarcerea stilului

Trebuie să admitem că stilul a supravieţuit atacurilor venite din partea lingvisticii. Despre el se vorbeşte în continuare, iar

atunci când îl reducem la unul din cei doi poli ai săi (individual sau colectiv), celălalt apare şi el neîntârziat, ca prin farmec, de pildă la Barthes, în perioada sa timpurie, care, între limbă şi stil, reinventa scriitura, ori la Riffaterre, care, tot într-o perioadă timpurie, revaloriza abaterea ca agramaticalitate. Există un caracter manifest al faptului de stil, pe care îl confirmă chiar pastişele, fie că sunt cele ale lui Proust, Reboux şi Muller, care speculează idiotismele scriitorilor, fie că este vorba de exerciţiile de stil ale lui Queneau, ce recurg la numeroase turnuri sintactice şi variaţii de vocabular, de la registrul academic până la cel argotic.

Dar cum să se răspundă obiecţiei dezonorante formulate la adresa sinonimiei, respectiv aceea că *a spune altfel acelaşi lucru, înseamnă a spune altceva?* Noţiunea tradiţională de stil presupune noţiunea de sinonimie. Ca să existe stil trebuie să existe mai multe moduri de a spune acelaşi lucru, iată cum funcţionează acest principiu. Stilul obligă la o alegere între diversele moduri de a spune acelaşi lucru. Se poate oare menţine o disjuncţie între subiect – ceea ce se spune – şi stil – modul cum se spune – fără a comite toate păcatele dualismului? Sinonimia, atât de persecutată de către lingvistică şi filosofia limbajului, nu ar putea fi revizuită pentru a relegitima stilul? Abia atunci, stilul îşi va fi redobândit plenitudinea – sau pe aproape.

Literaţii nu se mulţumesc cu jumătăţile de măsură (sunt prea puţin dialecticieni): ori intenţia autorului este realitatea literaturii, ori ea este doar o iluzie; fie reprezentarea realităţii este realitatea literaturii, fie ea nu este decât o iluzie (dar în numele cărei realităţi să fie denunţată această iluzie?); fie stilul este realitatea literaturii, fie el este doar o iluzie, iar a spune altfel acelaşi lucru înseamnă, de fapt, a spune altceva. Fiindcă suntem în poziţie de tragere, este tentant să procedăm precum

Stanley Fish, adică debarasându-ne de stil pentru a scăpa mai repede de probleme. Dacă stilul e mort, atunci totul este permis.

În cele câteva pagini ale articolului său intitulat „Statutul stilului" (1975), filosoful Nelson Goodman a rezolvat această aporie într-o manieră uimitor de simplă şi de elegantă – ceva în genul oului lui Columb, trebuia doar să-i dea cuiva prin minte. Sinonimia, afirmă el, această sinonimie fără de care stilul părea de neconceput, nu este deloc indispensabilă pentru ca stilul să existe, adică pentru a se acorda legitimitate categoriei de stil. Sinonimia este, bineînţeles, suficientă ca să existe stil, dar acest lucru înseamnă a cere prea mult, a plăti prea scump. Condiţia necesară pentru existenţa stilului este, în fapt, mult mai flexibilă şi mai puţin constrângătoare. După cum observă Goodman, „distincţia între stil şi conţinut nu presupune ca exact acelaşi lucru să poată fi spus în mai multe moduri. Ea presupune doar că lucrul care se spune să poată varia într-o manieră non-concomitentă cu modurile de a spune" (Goodman, 1990, p. 36). Cu alte cuvinte, pentru a salva stilul, nu suntem obligaţi să credem în sinonimia exactă şi absolută, ci doar să admitem că există moduri dintre cele mai diverse de a spune lucruri asemănătoare şi, invers, că există moduri foarte asemănătoare de a spune lucruri dintre cele mai diverse. Stilul presupune pur şi simplu ca o variaţie de conţinut să nu implice o variaţie de formă echivalentă – de aceeaşi amplitudine, de aceeaşi forţă – şi, viceversa, sau ca relaţia dintre conţinut şi formă să nu fie biunivocă.

În concluzie, pastişa dovedeşte existenţa stilului. Pastişele lui Proust sau exerciţiile de stil ale lui Queneau sunt foarte diferite între ele; toate, însă, povestesc aproximativ acelaşi lucru: povestea unui escroc care pretindea că a descoperit secretul fabricării diamantului, sau întâlnirea cu un bărbat cu pălăria moale într-un autobuz parizian. În sens invers, există asemănări între operele unui aceluiaşi autor, ale unei aceleiaşi şcoli, sau

dintr-o aceeaşi perioadă, chiar dacă ele tratează subiecte foarte îndepărtate între ele. Mai multe opere având acelaşi subiect – sau aproximativ acelaşi subiect – pot avea stiluri diferite, iar mai multe opere cu subiecte diferite pot avea acelaşi stil. Concluzia la care ajunge Goodman este următoarea: „Faptul că se renunţă la sinonimie nu înseamnă că stilul şi subiectul ajung să se confunde".

Exceptând, eventual, o logică absolutistă şi suicidară de tipul „totul sau nimic" – abandonarea principiului de sinonimie ca o condiţie necesară şi suficientă pentru existenţa stilului nu elimină, deci, distincţia dintre subiect şi stil, diferenţa dintre lucrul despre care vorbim şi modul în care o facem. Iată cum, într-o manieră simplă, se ajunge ca un principiu vădit ingenuu şi insuficient (*există mai multe moduri de a spune acelaşi lucru*) să fie înlocuit cu o ipoteză mai liberală şi mai ponderată: *există moduri destul de diferite de a spune aproximativ acelaşi lucru.*

Stil şi exemplificare

Potrivit lui Goodman, această revizuire trebuie să servească drept fundament unei definiţii a stilului ca *semnătură*, adică aceea care a dominat, dacă nu în studiile literare, cel puţin în istoria artei, unde termenul este omniprezent începând cu sfârşitul secolului al XIX-lea, definind vreme îndelungată însuşi obiectul disciplinei (ca şi *connoisseurship*, sau expertiza de atribuire a operelor de artă), cel puţin până când acest domeniu a fost şi el cucerit de teorie. Stilul ca semnătură se aplică atât individului, cât şi mişcării, şcolii sau societăţii: la fiecare dintre aceste niveluri, stilul permite rezolvarea problemelor de atribuire. Se pot recunoaşte o sumă de asemănări, chiar dacă nu suntem în măsură să le descriem, să le detaliem sau să le analizăm. „Un stil, scrie Goodman, este [...] o caracteristică complexă care serveşte drept caracteristică unui individ sau

grup" (*ibid.*, p. 44). Această formulare a fost îmbogăţită cu o altă ocazie, ca răspuns la adresa unei obiecţii:

> O trăsătură de stil, în opinia mea, este o trăsătură exemplificată de operă şi care contribuie la situarea ei într-un ansamblu printre anumite ansambluri semnificative de opere. Trăsăturile caracteristice ale unor astfel de ansambluri de opere – nu trăsăturile unui artist ori ale personalităţii sale, sau ale unui loc, ale unei perioade sau ale caracterului lor – constituie stilul (Goodman, 1984, p. 131).

Cu alte cuvinte, un stil este un pachet de indicii care permit răspunsul la întrebările: cine? când? unde?

Goodman preferă, totuşi, ca şi în citatul precedent, termenul de *exemplificare* celui de *indiciu*, provenit de la Peirce. În opinia sa, *referinţa* se împarte în două tipuri principale: pe de-o parte, *denotaţia*, care este „aplicarea unui cuvânt, a unei imagini, sau a unei alte etichete (*label*) la unul sau mai multe lucruri", fiind, în mare, vorba de *simbolul* (semnul convenţional) lui Peirce, aşa cum *Utah* denotă un stat, iar *stat* denotă fiecare din cele cincizeci de state ale Statelor Unite ale Americii; iar, pe de altă parte, *exemplificarea*, aici dispărând *indiciul* (semn motivat de o relaţie cauzală) şi *icoana* (semn motivat de o relaţie de analogie) utilizate de Peirce. Exemplificarea este referinţa, prin recurgerea la un eşantion (*sample*), la o trăsătură a acestui eşantion, după cum un eşantion într-un catalog de eşantioane al unui croitor *exemplifică* textura, culoarea, ţesătura, materia, grosimea, dar nu şi talia sau forma (*ibid.*, p. 55 şi 59). Un exemplu se referă la anumite clase cărora el le aparţine sau la anumite proprietăţi pe care le posedă, iar atunci când un obiect exemplifică o clasă sau o proprietate, această clasă sau proprietate, în sens invers, se aplică la acel obiect (îl denotă, fiind predicatul său): „Dacă *x* îl exemplifică pe *y*, atunci *y* îl denotă pe *x*". Dacă puloverul meu exemplifică culoarea „verde", atunci *verde* denotă culoarea puloverului meu, *verde* fiind un predicat al puloverului meu (puloverul meu este verde).

Trebuie să intru în aceste detalii, întrucât Genette a legat, şi chiar identificat, cele două noţiuni de *stil* şi de *exemplificare*, împrumutate de el de la Goodman. Acest fapt i-a permis să reconcilieze poetica şi stilistica într-o „schiţă de definiţie semiotică a stilului", pe care o propune în lucrarea *Fiction et Diction* (1991). Potrivit lui Genette, exemplificarea acoperă într-adevăr toate utilizările moderne ale noţiunii de stil, precum *expresia, evocarea* sau *conotaţia*. De unde şi această nouă definiţie pe care el o propune: „Stilul este funcţia exemplificativă a discursului, opusă funcţiei denotative" (Genette, p. 115). Astfel – nou semn al unei schimbări de climat –, poetica sau semiotica, prin intermediul unuia din conducătorii mişcării, ar sluji la reîntemeierea stilisticii pe care, vreme îndelungată, a dorit să o elimine.

Din păcate, dacă exemplificarea acoperă stilul, ea acoperă deopotrivă şi multe alte aspecte ale discursului, nu doar alte trăsături formale care, în general, au încetat să fie amalgamate stilului (aşa cum este genul: un text exemplifică genul căruia îi aparţine), ci şi aspecte ce ţin de conţinut, sau chiar de substanţa conţinutului (un discurs exemplifică în special o anume ideologie): „Fiecare este omul propriei idei: există mult mai puţine idei decât oameni; astfel, toţi oamenii care împărtăşesc aceeaşi idee se aseamănă", îi spune eroul din *În căutarea timpului pierdut* prietenului său Saint-Loup, care, dealtfel, nu întârzie să-i fure această idee (Proust, 1988, p.404). Opoziţia dintre denotaţie şi exemplificare o aminteşte pe cea dintre sens (*meaning*) şi semnificaţie (*significance*), prin care Hirsch căuta să reabiliteze intenţia ca un criteriu al interpretării (vezi cap. 2). Genette ajunge într-adevăr în mod inevitabil la o reflecţie de tip hermeneutic, neobişnuită la el:

> Puriştii militează [...] în favoarea unei lecturi riguros istorice, curăţită de orice tendinţă anacronică: ar trebui ca textele vechi să fie receptate aşa cum o putea face un cititor din vremea respectivă, pe cât de cultivat şi de informat posibil cu privire la intenţiile autorului. O atare poziţie mi se pare excesivă, şi, dealtfel, utopică din mii de motive (Genette, p. 146-147).

Este vorba de o veche dezbatere, Genette regăsind în cadrul ei poziţia echilibrată apărată de Hirsch, o poziţie de mijloc foarte aristoteliciană:

> Atitudinea cea mai justă ar fi, pare-mi-se, de a îndreptăţi totodată intenţia semnificantă (denotativă) originară şi valoarea stilistică (conotativă) adăugată de istorie. [...] Cuvântul de ordine, la drept vorbind mai uşor de enunţat decât de urmat, ar fi, în concluzie, următorul: purism în privinţa denotaţiei, determinată de intenţia auctorială; laxism faţă de exemplificare, pe care autorul nu o poate niciodată stăpâni în totalitate şi care este determinată mai degrabă de atenţia cititorului.

Toate aceste opinii dau dovadă de multă înţelepciune şi verifică teza lui Hirsch, conform căreia cititorii obişnuiţi, şi inclusiv specialiştii, cred în sensul original şi îl separă de semnificaţia actuală, ca ansamblu de aplicaţii posibile ale textului, sau ansamblu al claselor şi proprietăţilor pe care el le poate exemplifica astăzi. Acest lucru confirmă, însă, şi faptul că exemplificarea este cu mult mai cuprinzătoare decât stilul.

Drept urmare, nevoit fiind să se limiteze la „latura exemplificatoare a discursului", Genette o apropie atunci de opacitatea sa, opusă transparenţei sale, sau de intranzitivitatea sa, opusă tranzitivităţii sale şi o asimilează „laturii perceptibile a discursului", altfel spus, expresiei sale (*ibid.*, p. 135). Situaţia se înrăutăţeşte, însă: de această dată riscul este ca, sub titulatura de stil – şi cu preţul unei concesii făcute literaturii regimului condiţional –, să fie redescoperită, de fapt, funcţia poetică a lui Jakobson, privită ca accent pus pe mesaj. Cuplul „rebotezat" cuprinzând „funcţia de exemplificare" şi „funcţia denotativă"

amintește, într-adevăr, de funcția poetică și de cea referențială. Rezumând, putem spune că definirea stilului ca exemplificare este prea largă sau prea îngustă.

Efortul lui Genette rămâne însă meritoriu. Factorul incontestabil de noutate, deloc neglijabil, este că înlocuirea funcției poetice cu funcția de exemplificare readuce efectiv în prim-plan considerațiile de ordin semantic și pragmatic, ținute, în genere, la distanță de către poetică și semiologie. Genette încheie în mod semnificativ printr-un elogiu adus lui Spitzer și Aby Warburg, al căror celebru adagiu *God is in the detail (Dumnezeu este în detaliu)*, după ce a fost deviza istoricilor de artă, ar trebui să devină deviza oricărui stilistician.

Normă sau fuziune

În acest fel, principiului absolutist ce condamna stilul (*există mai multe moduri de a spune același lucru*) îi poate fi substituit un principiu mai flexibil, care salvează stilistica: *există moduri dintre cele mai diverse de a spune lucruri foarte asemănătoare și, viceversa, există moduri foarte asemănătoare de a spune lucruri dintre cele mai diferite.* Asta nu înseamnă oare, că, după un ocol puțin cam ipocrit, se ajunge, din nou, tot la stilistica tradițională, sau, cel puțin la aceea a lui Bailly? Nu înseamnă, oare, că se distinge un sens fundamental invariant și, sub denumirea de stil, o semnificație accesorie, decorativă, afectivă sau expresivă? Sunt puse oare în opoziție un invariant semantic de referință și variante stilistice (mai mult sau mai puțin) sinonime? Poate, dar întreaga nuanță rezidă în acest „mai mult sau mai puțin", care face ca noțiunea de stil să fie independentă de un dualism strict cuprinzând gândirea și limbajul. În rest, a pretins cineva vreodată că variantele stilistice erau strict sinonime? Cenzorii stilului atacau o ficțiune și condamnau o

păpușă de paie; cereau prea mult, pentru ca apoi să respingă totul.

În stilistică s-a produs o deplasare apropiată de aceea care le-a permis lingviștilor contemporani să regândească raportul dintre limbă și vorbire moștenit de la Saussure și fixat de Benveniste în articolul său intitulat „Semiologia limbii" (1969). Călcând pe urmele lui Saussure, Bailly punea accentul pe aspectul social și sistematic al stilului, abordând stilul din punctul de vedere al limbii, și nu al vorbirii. Mai apoi, lingviștii, dorind o descriere exhaustivă a textului literar, au redus stilul la un mijloc de acces la niște universalii literare. De-atunci încoace, însă, vorbirea a revenit în prim-planul lingvisticii ca și în acela al stilisticii: ambele se ocupă tot mai mult de limbajul în acțiune și mai puțin de limbaj în potențialitatea sa, iar *pragmatica*, nouă ramură a lingvisticii dezvoltată în decursul ultimilor douăzeci de ani, le-a reconciliat pe amândouă.

Aceste revirimente pot da impresia că nu se va pune niciodată capăt neînțelegerii dintre *analogiști* și *anomaliști*, care traversează toată istoria lingvisticii: ne interesăm când de stil ca generalitate ori sociolect, când de stil ca singularitate sau idiolect, apoi iarăși de stil ca sociolect etc. Stilul, însă, ca orice fapt de limbaj, este de neconceput fără aceste două aspecte, iar raportul dintre invariant și variații, dintre normă și abatere – termeni de care este imposibil să ne debarasăm definitiv –, dintre general și particular, a fost totuși regândit de către lingviștii și stilisticienii contemporani continuatori ai lui Benveniste. La fel cum numai vorbirea *există* în lingvistică, se poate spune că, în stilistică, numai stilurile individuale *există*. De aceea, generalitățile precum limba sau genurile, trebuie văzute ca fiind fuziuni de moment, standarde care se nasc dintr-un proces de tranzacție între ele, și nu ca niște norme sau etaloane ce ar putea să-i preexiste acestuia. Limba nu are o existență reală; vorbirea și stilul, abaterea și variația sunt

singurele realități în materie de limbaj. Ceea ce noi numim un invariant, o normă, un cod, chiar și un dat universal, nu este niciodată nimic mai mult decât o stază provizorie și care poate fi revizuită.

Trei aspecte ale stilului au revenit, astfel, în prim-plan, sau nu au fost, poate, niciodată cu adevărat eliminate. Se pare că ele sunt inevitabile și de nedepășit. Oricum, ele au rezistat cu succes asalturilor venite din partea teoriei:

– stilul este o variație formală pe un conținut (mai mult sau mai puțin)stabil;

– stilul este un ansamblu de trăsături caracteristice ale unei opere, care permit identificarea ei și recunoașterea (mai mult intuitivă decât analitică) a autorului;

– stilul este o alegere între mai multe „scriituri".

Numai stilul ca normă, prescripție sau canon este greu acceptat, el nefiind încă reabilitat. Cu această excepție, însă, stilul există fără doar și poate.

6

Istoria

Ultimele două elemente ale căror mize teoretice aş dori să le evidenţiez – *istoria* şi *valoarea* – nu sunt chiar de aceeaşi natură cu cele anterioare. Primele cinci erau solid ancorate în literatură, ele fiind obligatoriu prezente în cadrul celui mai simplu schimb literar, inevitabil implicate în cel mai infim contact cu literatura. Îndată ce rostesc un cuvânt de pe o pagină pe care o citesc, sau chiar imediat ce încep să citesc, particip la subiect. Fie că eu aleg – spre a descrie un poem, un roman, sau orice alt tip de text – să dau întâietate punctului de vedere al autorului, sau punctului de vedere al cititorului, nu este studiu literar care să nu încerce vreo definiţie sau ipoteză privind raporturile textului respectiv cu literatura, cu autorul, cu lumea şi cu cititorul (eu, în cazul de faţă), ori cu limba. Prin analiza acestor cinci relaţii s-a încercat stabilirea conceptelor fundamentale ale literaturii: *literalitatea*, *intenţia*, *reprezentarea*, *receptarea* şi *stilul*. Iată de ce aceste relaţii au fost şi cele dintâi vizate de teoria literară, în „cruciada" sa împotriva opiniei curente.

Următoarele două noţiuni sunt uşor decalate. Spre deosebire de cele anterioare, ele descriu raporturile textelor între ele, compară textele, fie ţinând seama de timp (*istoria*), fie fără a-l lua în calcul (*valoarea*), în diacronie sau sincronie. Aceste două noţiuni sunt, deci, întrucâtva, *metaliterare*. Cu toate acestea, în capitolele precedente, textele nu au fost privite exclusiv sub aspectul singularităţii lor, iar pluralitatea constitutivă a literaturii a fost evocată în mai multe rânduri, în special legat de

intertextualitate. Aceasta din urmă a fost prezentată în relația textului cu lumea, ca substitut al referinței la lume. De această dată, însă, unghiul de atac este diferit, el fiind unul *comparativ*. Vom observa opțiunile care stau la baza oricărui discurs despre literatură, a oricărui studiu literar referitor la relațiile dintre texte, privite din unghiul istoriei literare și al valorii literare. Orice comentariu de text literar exprimă o anumită poziție față de ceea ce înseamnă istoria literaturii și valoarea în literatură. Evident, orice text literar face același lucru, dar, încă de la începutul acestei cărți, chestiunile dezbătute au fost mai degrabă metacritice, respectiv teoretice prin caracterul lor metacritic (s-a vorbit despre literatură prin intermediul unei reflecții privind ceea ce se spune despre ea, întrucât fiecare are propriile idei despre literatură, aceasta fiind indisociabilă de ideile pe care le avem despre ea). Trebuie, așadar, să desprindem ipotezele pe care le vehiculăm în privința istoriei și valorii, sau, mai mult decât atât, să efectuăm o departajare, pe cât posibil, între discursul *istoric* și discursul *critic* despre literatură.

Pentru a aborda raporturile dintre texte în timp – în ce mod ele se schimbă, se mișcă, și de ce nu avem întotdeauna de-a face cu același lucru – am ales termenul de *istorie*. Ar fi fost posibili și alți termeni, precum *mișcare* sau *evoluție* literară. *Istorie* mi s-a părut, însă, mai simplu, mai obișnuit, și, totodată, mai neutru, având în vedere că orice valorizare, pozitivă sau negativă, a schimbării, nu este considerată de către istorie nici progres, nici decădere. Cuvântul *istorie* are, poate, inconvenientul de a orienta reflecția într-o altă direcție, sugerând nu numai un punct de vedere asupra raportului dintre texte în timp, ci și asupra raportului dintre texte și contextele lor istorice. Aceste două puncte de vedere sunt, totuși, mai degrabă complementare decât contradictorii, și, în orice caz, inseparabile, întrucât recursul la contextul istoric servește îndeobște la explicarea mișcării literare. Aceasta este, de fapt,

chiar explicația cel mai des întâlnită, și anume că literatura se schimbă pentru că însăși istoria din jurul ei se schimbă. Unor momente istorice diferite le corespund literaturi diferite. În 1931, într-un articol intitulat „Istoria literară și știința literaturii", Walter Benjamin nota următoarele:

> Este imposibil să definim starea prezentă a unei discipline oarecare fără a arăta că situația sa actuală este nu numai o verigă din dezvoltarea istorică a științei avute în vedere, ci mai mult, un element al întregii culturi, la momentul respectiv (Benjamin,1971, p.7).

Dacă acest lucru este adevărat, el este cu atât mai valabil în literatură. Utilizând denumirea de *istorie*, ambiguitatea este, deci, inevitabilă, dar și binevenită, deoarece istoria desemnează totodată *dinamica* literaturii și *contextul* său. Această ambiguitate se manifestă în raporturile dintre literatură și istorie (istorie a literaturii, literatura în istorie).

Acestei reflecții asupra literaturii *și* istoriei (în dublul sens pe care tocmai l-am precizat), îi vor trebui asociați o serie întreagă de termeni ce fac parte din opoziții deja cunoscute, cum sunt „imitație și inovație", „antici și moderni", „tradiție și ruptură", „clasicism și romantism", sau, conform categoriilor introduse de estetica receptării, „orizont de așteptare și abatere estetică". Toate aceste cupluri au servit, într-o perioadă sau alta, la reprezentarea mișcării literare. Ce sarcină îi revine, însă, literaturii: aceea de a imita sau aceea de a inova, de a se conforma așteptărilor cititorilor sau de a le modifica? Chestiunea mișcării istorice atinge aici – după cum am amintit adeseori, toate aceste noțiuni sunt solidare și formează un sistem – chestiunile legate nu numai de intenție, de stil sau de receptare, ci și problema valorii, îndeosebi noutatea ca valoare modernă prin excelență.

Printr-un demers cu care ne-am familiarizat deja, putem porni, în analiza raporturilor dintre literatură și istorie (atât în

calitate de context, cât şi de mişcare), de la două poziţii antitetice curente, sau de la două locuri comune privind acest subiect. Unul le neagă acestor raporturi orice fel de pertinenţă, celălalt reduce literatura doar la acestea: de-o parte clasicismul, sau, mai mult, formalismul în general, de cealaltă parte istoricismul, sau, mai mult, pozitivismul. *Iluzia genetică*, comparabilă cu celelalte iluzii condamnate de teorie (iluzia intenţională, iluzia referenţială, cea afectivă, sau cea stilistică) se întemeiază pe credinţa că literatura poate şi trebuie să se explice prin cauze istorice. Atacarea istoriei pare a fi, într-adevăr, nelipsitul gest inaugural în majoritatea demersurilor teoretice ce urmăresc stabilirea autonomiei studiilor literare. Teoria literară acuză istoria literară că „scufundă" literatura într-un proces istoric care nu ia în considerare „specificitatea" sa de literatură (anume faptul că ea se sustrage istoriei). Concomitent, şi, poate într-o manieră uşor incoerentă, teoria – fără, însă, a fi neapărat vorba de aceiaşi teoreticieni – reproşează istoriei literare faptul că, în genere, nu este în mod autentic istorică, limitându-se doar la stabilirea unor cronologii literare. Punctul de vedere diacronic asupra literaturii (literatura ca document) şi punctul de vedere sincronic (literatura ca monument) par ireconciliabile, excepţiile fiind puţine: formalismul rus, de pildă, a dorit realizarea unei istorii literare dependente de o teorie literară (literalitatea ca defamiliarizare totodată sincronică şi diacronică); acestuia i s-a reproşat, însă, faptul că istoria sa nu ar reprezenta cu-adevărat o abordare istorică.

Cu toate acestea, chiar dacă teoria literară şi istoria literară, în majoritatea avatarurilor cunoscute, au manifestat „alergii" reciproce, pare greu de negat faptul că diferenţele dintre operele literare sunt, cel puţin în parte, de natură istorică. Este, aşadar, legitim să investigăm fiecare teorie – şi fiecare studiu literar – din perspectiva modului în care aceste diferenţe istorice sunt prezentate, definite, situate. O teorie – inspirată, de pildă, din

lingvistică sau psihanaliză – poate refuza istoria ca un cadru explicativ pentru literatură, dar nu poate ignora faptul că literatura are în mod inevitabil şi o dimensiune istorică. Pe de altă parte, chestiunea schimbării în literatură şi cea a contextualizării literaturii nu sunt neapărat identice, şi nici reductibile una la cealaltă, dar asemănările dintre ele nu pot fi nici ele prea mult timp ignorate. Înainte de a aborda recentele conflicte dintre teoria şi istoria literară, pare oportun să luăm o anume distanţă, amintind pe scurt sub ce forme s-a făcut referire la istorie în studiile literare.

Istorie literară şi istorie a literaturii

Înainte ca istoria şi literatura să-şi fi primit în decursul secolului al XIX-lea definiţiile lor moderne, se scriseseră deja cronici despre viaţa scriitorilor şi despre cărţi, fie ele lucrări de beletristică sau închinate ştiinţei. O astfel de cronică este monumentala *Histoire littéraire de la France*, realizată de Dom Rivet, Dom Clémencet şi de călugării benedictini din congregaţia Saint-Maur (1733-1763). Conştiinţa istorică a literaturii ca instituţie socială relativă în timp şi depinzând de sentimentul naţional apare însă pentru prima dată în Franţa, doar atunci când Madame de Staël, în *De la littérature* (1800) – lucrare influenţată de romantismul german – subliniază influenţa religiei, a moravurilor şi a legilor asupra literaturii. La naşterea sa, critica istorică, fiică a romantismului, este relativistă şi descriptivă. Ea se opune tradiţiei absolutiste şi prescriptive, clasice sau neoclasice, judecând fiecare operă după norme atemporale. Ea întemeiază totodată şi filologia şi istoria literară, ambele împărtăşind ideea că opera şi scriitorul trebuie să fie înţeleşi prin situarea lor în istorie.

În tradiția franceză, Sainte-Beuve, în ale sale „portrete literare", explică operele prin viața autorilor și prin descrierea grupurilor cărora aceștia le-au aparținut. Taine, mai pozitiv în determinismul său, explică indivizii prin trei factori necesari și suficienți: *rasa*, *mediul* și *momentul*. Brunetière adaugă determinărilor de ordin biografic și social pe aceea a tradiției literare însăși, reprezentată de *gen*, care acționează asupra operei, sau față de care aceasta reacționează. La cumpăna secolelor XIX și XX, Lanson, influențat de istoria pozitivistă, dar și de sociologia lui Emil Durkheim, a formulat idealul unei critici obiective, opusă impresionismului contemporanilor săi. El a fixat istoria literară, ca substitut al retoricii și al beletristicii, atât în învățământul liceal, unde a fost introdusă treptat, începând cu programele școlare din 1880, cât și în cel universitar, care a suferit o reformă în anul 1902. În timp ce retorica părea să servească la recrearea clasei sociale a oratorilor, istoria literară avea ca scop formarea tuturor cetățenilor democrației moderne.

Se vorbește de *istorie literară*, dar și de *istorie a literaturii*: Lanson, cu care multă vreme istoria literară franceză s-a identificat (deși el nu participase în 1894 la fondarea acelei *Revue d'histoire littéraire de la France*) își începuse cariera cu o lucrare intitulată *Histoire de la littérature française* (1895), binecunoscută multor generații de studenți. Cele două expresii nu sunt sinonime, dar nici nu sunt independente una de alta (Lanson demonstrează legătura dintre ele). O istorie a literaturii (franceze) este o sinteză, o sumă, o vedere panoramică, o lucrare de popularizare, și, cel mai adesea, nu chiar o istorie, ci o simplă succesiune de monografii despre scriitorii mai mari sau mai mărunți, luați în ordine cronologică, un „tablou", după cum se spunea la începutul secolului al XIX-lea; este vorba de un manual școlar sau universitar, sau chiar de o carte frumoasă (eventual ilustrată) ce vizează un public cultivat. După Lanson,

lucrările unor Castex și Surer sau ale unor Lagarde și Michard (combinând antologia cu istoria) și-au împărțit piața liceelor, pentru ca, mai apoi, numeroase manuale, mai mult sau mai puțin subversive, să apară începând cu finele anilor '60. Astăzi, un autor îndrăznește arareori să își asume singur redarea întregii istorii a unei literaturi naționale, lucrările de acest fel fiind cel mai adesea colective, ceea ce le dă o aparență de pluralism și obiectivitate.

În schimb, istoria literară desemnează, de la finele secolului al XIX-lea încoace, o disciplină de erudiție, sau o metodă a cercetării (*Wissenschaft* în germană, *Scholarship* în engleză): este vorba de filologie, aplicată literaturii moderne (la nașterea sa, periodicul *Revue d'histoire littéraire de la France* se voia a fi o prelungire a revistei *Romania*, fondată în 1872 și al cărei obiect de studiu era literatura medievală). În numele istoriei literare, se întreprind lucrări de analiză fără de care nici o sinteză (nici o istorie a literaturii) nu s-ar putea realiza pe baze valide: prin istoria literară, cercetarea universitară devine continuatoarea erudiției benedictinilor, perpetuată deja după Revoluția Franceză în cadrul Academiei Inscripțiilor și Literelor. Ea se ocupă de literatură ca instituție, adică de majoritatea autorilor, importanți sau minori, de cadrul mișcărilor și școlilor literare, și, mai rar, de genuri și forme. Într-un anumit fel, ea se disociază de abordarea istorică cauzalistă, de tipul filosofiei istoriei, care s-a dezvoltat în secolul al XIX-lea în Franța, de la Sainte-Beuve până la Taine și Brunetière, dar, de cele mai multe ori, ajunge tot la explicația genetică a operei prin sursele sale.

În fine, istoria literară și istoria literaturii împărtășesc același ideal îndepărtat, pe care nici una din ele nu pretinde a-l putea realiza încă, dar care le slujește amândurora drept justificare: constituirea unei vaste istorii sociale a instituției literare în

Franța, sau a unei istorii complete a Franței literare (cuprinzând, deopotrivă, cartea și lectura).

O a doua distincție între cele două este că istoria literară, ca disciplină, spre deosebire de istoria literaturii (ca tablou), are deopotrivă un sens extrem de larg și unul foarte precis. În sens larg, istoria literară acoperă orice studiu savant despre literatură, orice cercetare literară (a se vedea îndelungatul monopol exercitat de lansonism asupra studiilor literare din Franța). Ea se înrudește cu filologia (în sensul avut în germana secolului al XIX-lea), definită ca studiul arheologic al limbajului, al literaturii și al culturii în general, constituită pe modelul studiilor de greacă și latină, apoi al studiilor medievale și urmărind reconstrucția istorică a unei epoci ce nu mai trebuie înțeleasă ca și cum i-am fi contemporani. Istoria literară este, deci, o ramură a filologiei concepute ca știință totală a unei civilizații trecute, din moment ce recunoaștem și acceptăm distanța care ne desparte de textele respectivei civilizații.

Ipoteza fundamentală a istoriei literare este că scriitorul și opera trebuie să facă obiectul unei înțelegeri prin prisma situării lor istorice, că înțelegerea unui text presupune cunoașterea contextului său: „O operă de artă nu are valoare decât expusă în cadrul propriu, iar cadrul oricărei opere este epoca sa", scria Ernest Renan. În concluzie, facem filologie sau istorie literară atunci când citim o ediție rară la Biblioteca Națională a Franței, dar nu și atunci când lecturăm o ediție de buzunar a aceleiași lucrări, la noi acasă. Este oare suficient să mergem în bibliotecă pentru a face deja istorie literară? Într-un anumit sens, da. Lanson pretindea că facem istorie literară, deîndată ce căutăm numele autorului pe coperta unei cărți, dându-i astfel textului un minim de context și ieșind întrucâtva din text pentru a atinge istoria.

Filologia are însă și un sens restrâns, mai modern, acela de gramatică istorică, de studiu istoric al limbii. Între vasta istorie

socială a instituției literare și filologia restrânsă la domeniul lingvisticii istorice, distanța este imensă, istoria literară rămânând obiect de controversă.

Istorie literară și critică literară

La sfârșitul secolului XIX, atunci când istoria literară a fost introdusă ca disciplină universitară, ea urmărea să se demarcheze de critica literară, calificată drept dogmatică sau impresionistă (Brunetière pe de-o parte, Faguet de cealaltă), și, din acest motiv, condamnată. Pozitivismul era invocat împotriva subiectivismului, critica dogmatică fiind considerată și ea doar o variantă a acestuia din urmă.

Dincolo de această conjunctură ce nu mai este de actualitate, opoziția fundamentală vizează, pe de o parte, un punct de vedere sincronic și universalist asupra literaturii, propriu umanismului clasic – toate operele sunt percepute ca simultane, ele sunt citite (judecate, apreciate, iubite) ca și cum și-ar fi contemporane unele altora și contemporane cu cititorul lor actual, făcându-se abstracție de istorie, de distanța temporală – iar, pe de altă parte, un punct de vedere diacronic și relativist, care consideră operele niște serii cronologice integrate unui proces istoric. Opera de artă este, însă, *și* eternă, *și* istorică. Paradoxală prin natura sa, ireductibilă la doar una din fațetele sale, ea este un document istoric care continuă să provoace emoție estetică.

Istoria literară desemnează, în același timp, și întregul (în sens larg, întregul corpus de studii literare), și partea (în sens restrâns, studiul seriilor cronologice). Confuzia este cu atât mai incomodă cu cât formula *critică literară* este și ea utilizată deopotrivă în sens general și în sens particular: ea desemnează atât totalitatea corpusului de studii literare, cât și partea sa ce se referă la judecata de valoare. Astfel, orice manual de istorie a

criticii literare include şi forme ale studiului literar care sunt suveran respinse de critica literară, în sensul propriu de judecată de valoare. După cum observăm, acest teren este unul minat.

Dar, de fapt, cât de valid este acest criteriu al prezenţei sau absenţei judecăţii de valoare pentru a face o departajare între critică literară şi istorie literară? Istoricul literar, se spune uneori, constată că A derivă din B, pe când criticul literar afirmă că A este mai valoros decât B. În prima propoziţie, judecata, opinia, valoarea ar fi absente, în timp ce în cea de-a doua, observatorul ar fi angajat. De-o parte, obiectivitatea faptelor, iar de cealaltă, judecăţile de opinie şi de valoare. Deşi atrăgătoare, această împărţire este greu de susţinut în chestiunile de fond. Prima propoziţie – de pildă, memoria involuntară proustiană îşi află originea în amintirea poetică la Chateaubriand, Nerval şi Baudelaire – presupune, în mod clar, nişte alegeri. Mai întâi, care sunt marii scriitori? Care este axa de genealogie literară? Din imensul noian al producţiei de carte de-a lungul unui secol, au fost reţinuţi Chateaubriand, Nerval, Baudelaire şi Proust, cu alţi câţiva colegi de generaţie. Istoria literară se mişcă de la un vârf la altul, ideile circulă de la geniu la geniu. Date, titluri şi biografii sunt, fără îndoială, fapte, dar nici o istorie literară nu se mulţumeşte să întocmească nişte tablouri cronologice. Iar principiul oricărei istorii literare rezidă într-o alegere fundamentală: ce cărţi pot fi considerate literatură? Istoria literară lansoniană a acordat credit surselor şi influenţelor, ca şi cum acestea ar constitui elemente obiective, numai că sursele şi influenţele necesită delimitarea câmpului în care ele vor fi detectate şi judecate ca pertinente. Acest câmp literar este deci rezultatul unor includeri şi excluderi, pe scurt, rezultatul unor judecăţi de valoare.

Istoria literară procedează la o contextualizare într-un domeniu delimitat de o critică prealabilă (o selecţie) explicită sau implicită. Conform ambiţiei, sau iluziei pozitivismului,

această reconstrucţie (reînvierea unui moment din trecut, regăsirea unor mărturii, consultarea arhivelor, stabilirea unor evenimente) este suficientă pentru a remedia anacronismul criticii literare. Istoria literară strânge toate datele referitoare la operă, care, scria Lanson, „trebuie să fie cunoscută *mai întâi* în vremea în care ea s-a născut, în raport cu autorul său şi cu acea vreme". Adverbul utilizat de Lanson, *mai întâi*, abia dacă disimulează paradoxul textului şi contextului de care istoria literară nu s-a eliberat niciodată. Cum s-ar putea, însă, cunoaşte, „la un prim contact" o operă, „în primul rând" din perspectiva timpului său şi nu din cea a vremurilor noastre? Lanson vrea, deci, să spună că o operă trebuie „înainte de toate" cunoscută prin prisma timpului său, că acest lucru e mai important decât să o cunoaştem din perspectiva timpului nostru. Iată deci care este imperativul categoric al istoriei literare. Respectiva explicaţie de text este *mai întâi* o explicaţie prin context. La mare distanţă de legile sociologice sau generice ale lui Taine şi Brunetière, „micile fapte", în acest caz sursele şi influenţele, devin cuvintele-cheie ale istoriei literare, care acumulează monografiile şi amână neîncetat programul general al unei „istorii a vieţii literare în Franţa".

Odată stabilit acest lucru – pozitivismul disimula o critică literară ce nu îndrăznea să se deconspire ca atare –, diferenţa dintre o judecată care adoptă deschis punctul de vedere al prezentului (în mod voluntar anacronic, ca în „Pierre Ménard, autor al lui Don Quijote") şi o judecată bazată (pe cât posibil, dar fără a ne iluziona) pe normele şi criteriile trecutului, nu este oare, totuşi, una fondată? Asemeni tuturor celorlalte opoziţii ce subminează studiile literare, separarea etanşă a criticii literare de istoria literară trebuie denunţată şi ea ca fiind o pură amăgire (ceea ce teoria a şi făcut), nu, însă, pentru a renunţa la una, ori la alta, ci, dimpotrivă, pentru a le întreprinde atât pe una, cât şi pe cealaltă în cunoştinţă de cauză. Istoricismul credea că judecăţile

de valoare ale fiecăruia pot fi înlăturate, spre a se reconstrui un moment din trecut. Critica istoricismului nu trebuie să ne împiedice în încercarea de a pătrunde, fie și numai parțial, mentalitățile de demult și de a ne supune normelor acestora. Putem studia cadrul și mediul din jurul operei – zonele învecinate și antecedentele – fără a vedea în ele cauze, ci doar condiții. Putem, fără a avea ambiții deterministe, să vorbim pur și simplu de corelații între zonele învecinate, antecedente, și operă, fără a renunța la nimic din ceea ce ar facilita înțelegerea acesteia.

Istorie a ideilor, istorie socială

Istoria literară, chiar și desprinsă de pozitivism, este ea, cu adevărat, de esență istorică? Și într-adevăr literară? În cel mai bun caz, nu este ea doar o istorie socială sau o istorie a ideilor? Lanson stabilea pentru istoria literară un program ambițios, mergând cu mult dincolo de suita de monografii despre marii scriitori. Acesta figura, în 1903, în al său „Program de studii privind istoria provincială și viața literară în Franța":

> Am putea [...] scrie, pe lângă această „Istorie a literaturii franceze", adică a producției literare, din care avem destule exemplare, și o „Istorie literară a Franței", de care ducem lipsă și care este aproape imposibil de întreprins astăzi: prin aceasta înțeleg [...] tabloul vieții literare a națiunii, istoria culturii și a activității mulțimii anonime care citea, ca și a oamenilor iluștri care scriau (Lanson, 1930, p. 8).

Cine citea? Ce se citea? Cum se citea, nu numai la curte și în saloane, ci și în fiecare provincie, în fiecare oraș sau sat? Lanson recunoștea că acest proiect era uriaș, dar nu-l considera deloc irealizabil.

În pofida acestui lucru, în 1941, Lucien Febvre, într-un comentariu sever la adresa unei lucrări de Daniel Mornet (discipol și succesor al lui Lanson), avea să atace cu virulență această istorie literară care se referea în mod strict la autori, și încă numai la cei mari:

> O „istorie istorică" a literaturii, [...] vrea sau ar vrea să însemne o literatură la o epocă dată, privită sub aspectul raporturilor sale cu viața socială a acelei epoci. [...] Ca să o scriem, ar trebui, să reconstituim mediul, să ne întrebăm cine scria și pentru cine; cine citea și de ce; ar trebui să știm ce educație au primit, la colegiu sau în altă parte, scriitorii și, de asemenea, cititorii; [...] Ar trebui să știm de ce succes se bucurau unii sau alții, cât de întins și de profund era acest succes, ar trebui puse în legătură schimbările de obișnuință, de gust, de scriere, și de preocupări ale scriitorilor, survenite odată cu vicisitudinile politice, cu transformările suferite de mentalitatea religioasă, odată cu evoluțiile vieții sociale, cu schimbările modei artistice și a gusturilor etc. Ar trebui... Dar nu voi mai continua (Febvre, 1992, p. 264).

Febvre regreta faptul că nu se renunțase, după Lanson, la dorința de a înfățișa întreaga dimensiune socială a literaturii, ceea ce, în ochii săi, priva această așa-zis istorie literară de o adevărată dimensiune istorică.

Un grup de istorici, formați la școala *Analelor*, au început, relativ recent, să transpună în practică proiectul lui Lanson și al lui Febvre. Ei s-au interesat mai îndeaproape de carte și de lectură reunind statistici despre tiraje, reeditări, durata de viață a operelor, sau despre revenirea lor pe piață. Ei au căutat să cunoască și să descrie cititorii reali pornind de la indici materiali, precum cataloagele bibliotecilor sau inventarele post-mortem. Au încercat să cifreze rata de alfabetizare în rândul francezilor și să măsoare gradul de răspândire a literaturii populare, în special a colecției „Bibliothèque bleue de Troyes", acea literatură de colportaj difuzată vreme de mai multe secole

(Bollème, 1971). Cartea a devenit astfel obiect al unei istorii seriale, economice şi sociale, cuantificată pe scară largă, mai ales cu privire la Franţa Vechiului Regim, dar şi pentru secolul al XIX-lea. Putem cita aici istoria lecturii şi a publicului în Vechiul Regim, aşa cum a fost ea practicată de Roger Chartier în mai multe lucrări importante de-ale sale din anii '80, sau unele monografii despre edituri, cum este cea scrisă de Jean-Yves Mollier despre fraţii Michel şi Calmann Lévy (1984). Astfel, nişte istorici, şi nu nişte literaţi, realizează astăzi programul lui Lanson.

Sub denumirea de istorie literară, regăsim astăzi istorii ale ideilor (literare), adică istorii ale operelor ca documente istorice reflectând ideologia sau sensibilitatea unei epoci. Istoriile de acest tip au şi fost, multă vreme, chiar mai răspândite decât cele care se conformau programului elaborat de Lanson şi Febvre. Este cazul marilor titluri ale unui Paul Hazard despre criza conştiinţei europene (1935), ale unui Henri Bremond despre sentimentul religios (1916-1939) sau ale lui Paul Bénichou, despre doctrinele perioadei romantice (1973-1992). Istorii ale ideilor literare, aceste lucrări au rezistat cu siguranţă mai bine timpului decât produsele sociocriticii marxiste, bazată pe doctrina reflectării, sau pe varianta structuralistă a acestei doctrine furnizată de Lucien Goldmann (1959). Cine mai crede astăzi într-o omologie între *Cugetările* lui Pascal şi viziunea asupra lumii a nobilimii clericale? Reproşul adresat, însă, în mod regulat acestor istorii ale ideilor este că ele rămân exterioare literaturii. Am putea, dealtfel, afirma acelaşi lucru despre lucrarea *Rabelais* a lui Febvre (1942), analiză a sentimentului religios în Renaştere care neglijează complexitatea operelor *Pantagruel* şi *Gargantua*. Istorie socială, istorie a ideilor – din păcate, cel mai adesea, aceste două istorii eşuează în faţa literaturii, din cauza dificultăţii acesteia, a ambiguităţii, sau chiar a incoerenţei sale. Cele mai mari aşteptări pe care le putem avea de la ele sunt legate de o informare privind condiţiile sociale şi structurile mentale contemporane operelor.

Tot aici mai trebuie menţionate istoriile formelor literare (ale codurilor, tehnicilor, convenţiilor), care sunt, probabil, în chipul cel mai legitim, istorice şi literare deopotrivă. Obiectul lor nu îl reprezintă nici faptele, nici datele ce ar trebui să preceadă orice interpretare, ci, în mod clar, construcţiile hermeneutice. Pe acest model, marea lucrare a lui E. R. Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin* (1948), vast tablou al supravieţuirii acelor *topoi* sau „locuri comune" ale Antichităţii în literaturile Occidentului, rămâne unul din studiile cele mai marcante. Lucrarea a fost, totuşi, virulent atacată. Curtius dă, într-adevăr, cuvântului *topos* un sens foarte personal şi puţin justificabil istoriceşte: el se vrea adeptul acelor *argumentorum sedes* de care vorbeşte Quintilian, adică al topicii ca grilă de întrebări ce trebuie puse în orice situaţie, sau ca problematică; elementele stereotipe şi recurente pe care, însă, Curtius le determină apoi în literatura medievală seamănă mai mult cu nişte motive sau nişte arhetipuri decât cu nişte *topoi* ai retoricii antice, riscul fiind aici chiar ştergerea diferenţelor caracteristice dintre epoci. El dă un răspuns hazardat problemei de fond ridicate de studiul său, respectiv supravieţuirea latinităţii în literatura europeană. Ubicuitatea formei ocultează la el varietatea funcţiilor. Astfel, această istorie nu numai că rămâne în interiorul literaturii, dar nici nu este, înainte de toate, decât o istorie a continuităţii şi a tradiţiei Antichităţii latine în cadrul culturii europene, sau una a permanenţei anticului în cadrul noului, în detrimentul alterităţii individuale a diferitelor epoci din Evul Mediu şi al producţiilor lor literare, şi ignorând condiţiile lor istorice şi sociale. O istorie literară este, sau trebuie să fie o istorie a continuităţii sau una a diferenţelor? Această inevitabilă întrebare ne trimite la

preferința noastră – extraliterară, etică sau chiar politică – fie pentru inovație, fie pentru imitație (vezi cap. 7).

Ce ar însemna, totuși, o *adevărată* istorie literară, o istorie a literaturii în sine și doar pentru ea însăși? Se poate ca această formulare să nu fie decât o contradicție în termeni, de vreme ce opera, monument și document, totodată, este străbătută de prea multe paradoxuri. Geneza sa și evoluția autorului ei sunt atât de particulare încât nu ar putea ține decât de biografie; istoria receptării sale, însă, angajează atâția factori, încât ea devine treptat o ramură a istoriei totale. Prinși între două alternative, pe care, oare, să o alegem?

Evoluția literară

Formalismul și istoricismul par să fie, în mod fundamental, incompatibile. Formaliștii ruși credeau, totuși, că au inventat un nou mod de a lua în calcul dimensiunea istorică a literaturii. Defamiliarizarea era în ochii lor nu doar definiția însăși a literalității, ci principiul de bază al „evoluției literare", dacă ne raportăm la un ambițios articol al lui Iuri Tinianov, din 1927. Diferența dintre forma literară automatizată (în consecință, nepercepută) și forma literară care defamiliarizează (în consecință, percepută) îi permitea acestuia să elaboreze proiectul unei noi istorii literare, al cărei obiect nu ar mai fi fost operele literare, ci însăși procedeele literare.

După cum vă amintiți, literaritatea unui text se caracterizează printr-o deplasare, o perturbare a automatismelor percepției. Or, aceste automatisme provin nu numai din sistemul propriu textului respectiv, ci și din sistemul literar în ansamblul său. Forma ca atare, cea literară adică, este percepută pe fundalul unor forme automatizate de obișnuință. Procedeul literar are o funcție defamiliarizantă atât în cadrul operei în care este inclus,

cât și dincolo de text, în cadrul tradiției literare în general. Astfel, defamiliarizarea, ca abatere în raport cu tradiția, permite detectarea relației istorice care asigură liantul între un procedeu și sistemul literar, între text și literatură. Discontinuitatea (defamiliarizarea) înlocuiește continuitatea (tradiția) ca fundament al evoluției istorice a literaturii. Spre deosebire de istoria lui Curtius, care punea accentul pe continuitatea tradiției occidentale, formalismul deschide spre o istorie atrasă de dinamica rupturii, conformă cu estetica modernistă și avangardistă a operelor care îi inspira pe futuriști.

Pornind de aici, formaliștii ruși identificaseră două moduri de funcționare a evoluției literare: pe de-o parte parodierea procedeelor dominante, iar pe de altă parte, introducerea de procedee marginale în centrul literaturii. În cazul primului mecanism, în momentul în care anumite procedee – devenite dominante într-o anumită perioadă sau, într-un anumit gen – încetează să mai fie percepute, atunci o operă, prin acest fapt defamiliarizantă, le face din nou perceptibile ca procedee parodiindu-le. Caracterul convențional al procedeului redevine, astfel, manifest, un gen evoluând, de fapt, în special prin parodierea procedeelor sale obișnuite, făcându-și din nou perceptibilă forma. Ar putea fi date numeroase exemple, cel mai potrivit fiind, însă, *Don Quijote*, în calitatea sa de operă parodică situată la confluența romanului de cavalerie și romanului modern. În cazul celui de-al doilea mecanism, procedeele devenite obișnuite sunt înlocuite cu altele, împrumutate din genurile marginale, printr-o continuă pendulare între centrul și periferia literaturii, între cultura savantă și cea populară, ce anunță dialogismul lui Bahtin. Pe acest calapod, romanul polițist a îmbogățit incontestabil literatura narativă a secolului XX, ajungând chiar un loc comun al acesteia. În ambele cazuri, discontinuitatea contează sub aspect estetic mai mult decât permanența, iar o operă cu adevărat literară este, ca

să spunem aşa, o operă în acelaşi timp parodică şi dialogică, situată la graniţa propriul său gen cu celelalte genuri.

Putem spune că formalismul rus, făcând din defamiliarizare conceptul său fundamental, nu putea să eludeze problema istoriei. În timp ce istoria literară se mărgineşte, cel mai adesea, la chestiuni de formă, iar critica formalistă este, în general, surdă la chestiunile de istorie, la formalişti literaritatea era, în mod inevitabil, istorică: defamiliarizarea realizată de un anumit text depinde obligatoriu de un proces dinamic prin care ea redevine un procedeu obişnuit.

Istoria literară nu mai este, aşadar, relatarea rarefiată a autogenerării capodoperelor, şi nici o tradiţie a unor forme ce rămân neschimbate de-a lungul secolelor. Se pune, însă, pe bună dreptate, întrebarea: unde este aspectul istoric? Unde este înscrierea în istorie a acestei dinamici a procedeelor? Capcana istoriei literare tradiţionale nu poate fi, aşadar, evitată.

Orizontul de aşteptare

Estetica receptării, în varianta propusă de Jauss, este cea care a formulat proiectul cel mai ambiţios în materie de renovare a istoriei literare reconciliate cu formalismul. Fantoma acesteia a apărut în capitolul 4 şi vom reveni la ea şi în capitolul următor, în legătură cu formarea valorii literare; acum este însă momentul cel mai potrivit să o analizăm cum se cuvine, ca soluţie de compromis (rezonabilă, oare?) între excesele istoricismului şi cele ale teoriei.

Articolul lui Jauss intitulat „Istoria literară ca provocare la adresa teoriei literare" (1967), a servit drept manifest al esteticii receptării. Criticul german schiţa cu acea ocazie programul unei noi istorii literare. Atenta examinare a receptării istorice a operelor considerate canonice l-a ajutat să pună la îndoială dependenţa pozitivistă şi genetică a istoriei literare faţă de tradiţia marilor scriitori. Experienţa avută de cititori cu operele literare, generaţie după generaţie, devenea un mijloc de mediere între trecut şi prezent, permiţând stabilirea unui liant între istorie şi critică.

Pentru început, Jauss amintea care îi sunt adversarii: pe de-o parte, esenţialismul prin care capodoperele erau erijate în modele atemporale, iar de cealaltă parte, pozitivismul, care le reducea la mici istorii de genetică literară. El descria, apoi, cu o bunăvoinţă lipsită de concesii, demersurile meritorii ale căror incompatibilităţi dorea să le rezolve: pe de-o parte, marxismul, care făcea din text un produs pur istoric şi care, animat fiind de o atenţie judicioasă dată contextului, era, însă, pus în dificultate de recursul naiv la teoria reflectării; de cealaltă parte formalismul, lipsit de dimensiune istorică şi care, depunând lăudabile eforturi în studierea dinamicii procedeului, nu lua, totuşi, în calcul contextul. Or, într-o istorie literară demnă de acest nume, relatarea evoluţiilor procedeelor formale nu poate fi separată de istoria generală. Jauss intuia atunci în cititor mijlocul de a lega aceste fire divergente:

> În încercarea de a arunca o punte peste prăpastia dintre cunoaşterea istorică şi cea estetică, istoria şi literatura pot porni de la această limită la care cele două şcoli [formalism şi marxism] s-au oprit. Metodele lor analizează *faptul literar* în circuitul închis al unei estetici a producţiei şi a reprezentării; făcând acest lucru ele lipsesc literatura de o dimensiune în mod normal inerentă însăşi naturii sale de fenomen estetic, ca şi funcţiei sale sociale: dimensiunea efectului produs (*Wirkung*) de o operă şi dimensiunea sensului pe care i-l atribuie publicul, dimensiunea „receptării" sale. Cititorul, auditorul, spectatorul – aşadar, publicul ca factor specific nu joacă în aceste două teorii decât un rol extrem de redus. Linia dogmatică a esteticii marxiste, atunci când nu ignoră pur şi simplu cititorul, îl tratează în acelaşi mod ca şi pe autor, respectiv interesându-se de situaţia sa socială [...]. Şcoala formalistă nu are nevoie de cititor ca subiect al percepţiei, care, în

funcție de impulsurile date de text, trebuie să discearnă forma literară sau să descopere procedeul tehnic. [...] Cele două metode neglijează cititorul și rolul său propriu, de care cunoașterea estetică, dar și cea istorică, trebuie neapărat să țină seama (Jauss, p. 43-44).

Ideii de operă clasică privită ca monument universal și atemporal, cât și ideii că ea transcende istoria întrucât cuprinde în sine totalitatea tensiunilor acesteia, Jauss le substituie un proiect al unei istorii a efectelor. Nici o operă, oricât de stabil ar fi devenit statutul său de canon, n-ar putea scăpa nevătămată în urma unei astfel de tratări. Totuși, după cum se poate observa destul de limpede, estetica receptării se prezintă de la bun început ca o căutare a unui echilibru, sau a unei căi de mijloc, între teze ostile una alteia, ceea ce-i va atrage critici din ambele tabere.

Fidel esteticii fenomenologice, dar conferindu-i totodată acesteia o inflexiune istorică, Jauss consideră că semnificația operei se bazează pe relația *dialogică* (ca să nu spunem „dialectică", termen cu o bogată încărcătură) care se stabilește între operă și public, în fiecare epocă:

> Viața operei literare în istorie este de neconceput fără participarea activă a celor cărora ea le este destinată. Numai intervenția lor înscrie opera în continuitatea schimbătoare a experienței literare, unde orizontul este mereu altul [...]. Istoricitatea literaturii și caracterul său de comunicare implică un raport de schimb și de evoluție între opera de tip tradițional, public și opera de tip nou [...]. Dacă privim astfel istoria literaturii, anume din unghiul acestei continuități pe care o creează dialogul dintre operă și public, depășim deopotrivă dihotomia aspectului estetic și a aspectului istoric, restabilind legătura – curmată de istoricism – între operele trecutului și experiența literară de azi. [...] Receptarea operei de către primii săi cititori implică deja o judecată asupra valorii estetice, determinată de alte opere, citite anterior. Această primă înțelegere a operei se poate mai apoi dezvolta și îmbogăți, din generație în generație, ajungând să constituie de-a lungul istoriei un „lanț al receptărilor", care va decide importanța istorică a operei și îi va indica rangul în cadrul ierarhiei estetice (*ibid.*, p. 45).

Nici document, nici monument, opera literară este considerată aici o partitură, așa cum procedează Ingarden și Iser, numai că această partitură este acum luată ca punct de plecare al unei reconcilieri dintre istorie și formă, grație studiului diacroniei lecturilor operei. Deși, în general, una din cele două dimensiuni ale raportului dintre istorie și literatură, respectiv contextualizarea sau dinamica, este sacrificată, ele merg de astă dată mână în mână. Efectele operei sunt incluse în operă, nefiind aici vorba doar de efectul inițial și de cel actual, ci de totalitatea efectelor succesive.

Jauss împrumută de la Gadamer noțiunea de *fuziune a orizonturilor*, care leagă experiențele trecute incorporate într-un text și interesele cititorilor săi actuali. Această noțiune îi permite să descrie relația dintre prima receptare a unui text și receptările sale ulterioare, din diferite momente ale istoriei și până în prezent. De altfel, ideea lui Gadamer nu era cu totul nouă – Benjamin precizase deja, în 1931, în legătură cu operele literare, următoarele:

> Întregul cerc al vieții și acțiunii lor are tot atâtea drepturi, am putea spune chiar mai multe drepturi ca istoria nașterii lor. [...] Asta pentru că operele literare nu trebuie să fie prezentate în corelație cu timpul lor, ci, în cadrul timpului în care ele s-au născut, să fie prezentat timpul care le cunoaște – adică al nostru (Benjamin, 1971, p. 14).

Rupând-o cu istoria literară tradițională, concentrată asupra autorului, și pe care Benjamin o contesta, Jauss se depărtează și de hermeneuticile radicale care-l emancipau integral pe cititor, el insistând asupra necesității ca în înțelegerea unui text să se țină seama de receptarea sa inițială. El nu desființează, așadar, tradiția filologică, ci din contră, o salvează, reinserând-o într-un proces mai vast și într-un termen cu o durată mai lungă. Criticului, considerat cititor ideal, îi va reveni sarcina ca, prin stabilirea istoriei tuturor efectelor înregistrate de un text, să

servească drept intermediar între modul în care acel text a fost perceput în trecut și modul în care el este perceput azi.

Pentru a descrie producția de opere noi și receptarea lor, Jauss introduce două noțiuni interconectate – cea de *orizont de așteptare* (împrumutată tot de la Gadamer) și aceea de *abatere estetică* (inspirată din formalismul rus). Orizontul de așteptare, ca și lista lui Iser, dar din nou cu un accent mai pronunțat istoric, este ansamblul de ipoteze împărtășite ce pot fi atribuite unei generații de cititori: „Textul nou evocă pentru cititor un întreg ansamblu de așteptări și de reguli cu care textele anterioare l-au familiarizat și care, de-a lungul lecturii, pot fi modulate, corectate, modificate, sau, pur și simplu reproduse ca atare" (Jauss, p. 51). Transsubiectiv, modulat de tradiție, și detectabil în cadrul strategiilor textuale caracteristice unei epoci (strategie generică, tematică, poetică și intertextuală), orizontul de așteptare este confirmat, modificat sau ironizat, poate chiar înșelat de o operă nouă, care, la fel ca *Don Quijote*, cere publicului o cunoaștere a operelor pe care ea le parodiază, a romanelor de cavalerie, în cazul acesta. Opera nouă marchează, însă, și o abatere estetică de la orizontul de așteptare (este vorba aici de vechea dialectică a imitației și inovației, de astă dată transpusă la cititor). Strategiile sale (strategie generică, tematică, poetică și intertextuală) furnizează criteriile de măsurare a gradului de abatere ce-i caracterizează noutatea, respectiv distanța care o separă de orizontul de așteptare al primilor cititori, iar mai apoi de orizonturile de așteptare succesive de-a lungul receptării sale.

În materie de receptare literară, Jauss este interesat de momentele negative care o fac să avanseze. El se gândește, în special, la operele moderne, care neagă tradiția, opunându-le operelor clasice, ce respectă tradiția și aspiră la atemporalitate, și care sunt, oricum, mai stabile în decursul receptării lor. Abaterea estetică constituie un criteriu de valoare care permite o

distincție între mai multe trepte de literatură – pe de-o parte, literatura de consum, care place cititorului, iar pe de alta, literatura modernă, avangardistă sau experimentală, care șochează așteptările acestuia, îl deconcertează sau îl provoacă. Pornind de la o aceeași temă – adulterul burghez –, Jauss compară romanul facil al lui Ernest Feydeau, *Fanny*, și *Madame Bovary*. Feydeau a obținut un succes imediat, romanul său vânzându-se mai bine decât cel al lui Flaubert, dar posteritatea l-a uitat, pe câtă vreme Flaubert avea să cucerească tot mai mulți cititori. Cele două noțiuni elementare propuse de Jauss permit astfel o departajare între arta adevărată (novatoare) și arta pe care el o numește „culinară" (de divertisment), în cadrul unei istorii a succesiunii momentelor de așteptare care, ca și la formaliști, constituie o dinamică a negativității estetice.

Operele defamiliarizante, subversive – *scriptibile*, cum avea să le numească Barthes – devin, însă, treptat, ele însele de consum, clasice sau chiar „culinare" – *lizibile*, potrivit lui Barthes – pentru generațiile viitoare, pe care *Madame Bovary*, de pildă, nu le mai surprinde deloc, sau, în orice caz, prea puțin. Iată de ce este necesar ca aceste opere să fie citite prin întoarcere în timp, în sens invers, ca să spunem așa – aceasta fiind tocmai sarcina unui istoric al receptării –, pentru a restabili modul în care primii cititori, apoi cei ce au urmat, le-au citit și înțeles, pentru a restitui diferențele dintre opere, negativitatea lor inițială, și, deci, valoarea lor. Obiectul acestei noi istorii literare constă în regăsirea întrebărilor la care operele au răspuns. Ca și Gadamer, Jauss concepe fuziunea orizonturilor de așteptare sub forma dialogului dintre întrebare și răspuns: în orice clipă, opera aduce un răspuns unei întrebări venite din partea cititorilor, întrebare pe care un istoric al receptării are datoria să o identifice. Succesiunea orizonturilor de așteptare pe care o operă le-a întâlnit nu este nimic altceva decât seria de întrebări cărora ea le-a dat un răspuns.

Cum operele nu sunt niciodată accesibile, pe parcursul receptărilor lor succesive, decât prin intermediul unor orizonturi de așteptare dependente de contextul temporal, ele sunt, în parte, determinate de aceste orizonturi de așteptare. Jauss, care adoptă astfel hermeneutica lui Heidegger, subliniază inevitabila diferență dintre o lectură trecută și una prezentă și respinge ideea că literatura ar putea vreodată constitui un prezent atemporal. După cum vom vedea în capitolul următor, asupra acestui punct, Jauss se distanțează de Gadamer și de conceptul clasicismului, care, la acesta din urmă, era justificat de fuziunea orizonturilor – fidel lui Heidegger, Gadamer afirma că operele clasice își sunt lor însele propria interpretare, ele posedând o inerentă putere de mediere între trecut și prezent. În schimb, pentru Jauss, nici o operă nu este clasică în sine, iar o operă nu este înțeleasă decât dacă au fost descoperite întrebările la care ea a răspuns în decursul istoriei.

Filologia deghizată

Vom fi de astă dată avocații diavolului. Acordând atenție întregii perioade istorice cuprinse între timpul de apariție a operei și timpul nostru, filologia a fost reabilitată, în stânga axei, de vreme ce prima receptare nu numai că merită întotdeauna să fie studiată, dar beneficiază și de un privilegiu în raport cu cele ce i-au urmat, ea fiind, de fapt, cea care permite măsurarea negativității operei, deci a valorii sale. Cu alte cuvinte, pentru a perpetua interesul pentru contextul originar al operei, după cum recomanda Schleiermacher, trebuie și este suficient să acceptăm să ne interesăm în mod egal de toate contextele succesive ale receptării operei, de la apariția sa și până la noi. Sarcina este imensă, dar ea este prețul pe care îl presupune continuarea

demersului filologic în climatul de suspiciune care domnește peste această disciplină începând cu mijlocul secolului XX.

Estetica receptării caută să stabilească istoricitatea literaturii în trei planuri solidare:

(1) Opera aparține unei serii literare în cadrul căreia ea trebuie situată. Această diacronie este văzută ca o progresie dialectică de întrebări și de răspunsuri: fiecare operă lasă în suspans o problemă ce este preluată de următoarea operă. Această perspectivă se aseamănă mult cu evoluția literară definită de formaliștii ruși, dar, la Jauss, inovația formală nu este singurul motor al mișcării literare, ea mai putând fi zdruncinată și de tot felul de alte probleme, legate de idei, de semnificație.

(2) Opera aparține deopotrivă unei secțiuni sincronice, ce trebuie reconstituită, în funcție de coexistența, în orice moment al istoriei, în orice prezent, a unor elemente simultane și a unora nesimultane. În privința acestei idei, opuse conceptului hegelian de spirit al timpului, Jauss se vrea adeptul lui Siegfried Kracauer, care insistase asupra pluralității istoriilor din care se compune istoria, el descriind istoria ca o multiplicitate de fire non-sincrone și cronologii diferențiale. Două genuri literare pot, la o aceeași dată, să nu-și fie deloc contemporane, cărțile produse în cadrul acestor genuri diferite, precum *Madame Bovary* și *Fanny*, neavând decât o aparență de simultaneitate; unele sunt întârziate față de timpul lor, altele îl devansează. În mod curent, se spune că romantismul, parnasianismul și simbolismul s-au succedat pe parcursul secolului al XIX-lea; Victor Hugo a publicat, însă, versuri romantice până aproape de apariția versului liber, iar alexandrinul clasic a cunoscut vremuri bune și în secolul XX.

(3) Istoria literară, în fine, este legată atât în mod pasiv, cât și activ, de istoria generală; ea este *determinată* și *determinantă*, conform unei dialectici ce trebuie reconstituită. De această dată,

Jauss revizuieşte, sau cizelează teoria marxistă a reflectării, spre a-i putea recunoaşte culturii o relativă independenţă în raport cu societatea şi o influenţă asupra acesteia. Astfel, istoria socială, evoluţia procedeelor, dar şi geneza operelor par legate în cadrul unei istorii literare noi şi sincretice, puternice şi atrăgătoare.

Obiecţiile au fost, însă, imediate. Întreaga istorie literară poate avea oare ca unic obiect de studiu abaterea, adică negativitatea, care caracterizează în special literatura modernă? Estetica receptării, ca majoritatea teoriilor întâlnite până acum, ridică o valoare extra-literară, respectiv negativitatea, la rangul de valoare universală, prin filtrul căreia ea înţelege să treacă întreaga literatură. În definitiv, estetica receptării nu este cumva doar un moment deja stins din istoria receptării operelor canonice, respectiv momentul perceperii lor prin prisma negativităţii? Acest moment modern, de o durată limitată, istoric determinat şi determinant, a fost scos din joc de către postmodernism, căruia tocmai partizanii esteticii receptării i-au rezistat mai mult decât alţii.

Survine, însă, o nouă acuză, venită din dreapta axei. Receptarea unei opere, afirmă Jauss, este o mediere istorică între trecut şi prezent – prin fuziunea orizonturilor de aşteptare, poate ea totuşi stabiliza o operă în mod durabil, făcând din ea o operă clasică trans-istorică? În opinia lui Jauss, această idee este absurdă, orice receptare rămânând dependentă de istorie. Despre opera clasică va fi vorba abia în capitolul următor, dar putem încă de pe acum spune că teoria lui Jauss nu permite efectuarea unei departajări între opera „culinară" (poncif) şi opera clasică, ceea ce este, totuşi, deranjant. După un secol şi jumătate, *Madame Bovary* a devenit un clasic, ceea ce nu înseamnă neapărat o operă de consum. Sau trebuie să admitem, bunăoară, că o operă clasică este *ipso facto* „culinară"? Această aporie confirmă tendinţa anticlasicistă a esteticii receptării, deşi, în alte privinţe, ea s-a vădit a-i fi complice filologiei.

Cu toate acestea, teoria lui Jauss a servit drept justificare unui mare număr de lucrări: în loc să reconstruiască viaţa autorilor – ambiţie de pe acum discreditată – au fost reconstruite orizonturile de aşteptare ale cititorilor. Prin această concesie ce îngreunează, de fapt, munca (dar într-un moment în care democratizarea învăţământului superior a înzecit numărul de cercetători cărora trebuia să li se găsească un subiect de teză doctorală), istoria literară şi-a câştigat un nou suflu, fără a renunţa la esenţial, respectiv la reconstrucţie şi contextualizare. Estetica receptării i-a permis filologiei să se salveze: cu condiţia de a nu fi neglijate receptările ulterioare, prima receptare era reabilitată ca şi cunoaştere indispensabilă înţelegerii operei. Dialogul dintre întrebare şi răspuns nu mai este nici el incompatibil cu intenţia autorului, văzută acum nu ca o intenţie prealabilă, ci de o manieră mai liberală, ca o intenţie în act. Doctrina lui Jauss – ca şi cea a lui Hirsch despre interpretare, ca şi cea a lui Ricœur despre *mimesis*, cea a lui Iser despre lectură sau cea a lui Goodman despre stil – se numără printre acele încercări disperate de a elibera studiile literare de scepticismul epistemologic şi relativismului drastic aflate în vogă spre sfârşitul secolului XX: ele încheie compromisuri cu adversarul şi readuc pe linia de plutire istoria literară înnoindu-i vocabularul. Nu e însă chiar atât de sigur că înlocuirea vechiului cuplu imitaţie/inovaţie prin tandemul orizont de aşteptare/abatere a revoluţionat cercetarea literară. Dacă Brunetière, sub eticheta de „ evoluţie a genurilor", vorbea, de fapt, de genuri ca modele de receptare, după cum am sugerat anterior, se prea poate ca Jauss, sub masca receptării, să vorbească – într-o formă nouă – tot despre marii scriitori. La urma urmei, este vorba de o aceeaşi rutină – *business as usual*, cum se spune în engleză.

Dealtfel, în cadrul acestei teorii, cititorul duce tot greul. Mulţumită lui istoria literară apare, din nou, ca fiind legitimă, el rămânând însă, în mod curios, în umbră.

Jauss nu face niciodată vreo distincție între receptarea pasivă și producția literară (receptarea venită din partea unui cititor care, la rândul său, devine autor), și nici între cititori și critici. În consecință, aceștia din urmă – cititori erudiți, care au lăsat mărturii scrise despre lecturile lor – sunt singurii care-i servesc drept martori pentru descrierea orizonturilor de așteptare. El nu menționează niciodată datele – adeseori disponibile și cuantificate – de care istoricii se interesează astăzi pentru a măsura gradul de difuzare a cărții, mai ales a celei populare. Cititorul rămâne o entitate abstractă, pentru Jauss, care nu ne spune nimic nici despre mecanismele care în practică îl leagă pe autor de publicul său. Or, pentru a urmări dinamica orizonturilor de așteptare, mai multe medieri între trecut și prezent, altele decât opera literară în sine, ar merita atenție: de pildă, școala sau celelalte instituții a căror importanță era reamintită de Lucien Febvre în critica sa la adresa lui Mornet. În fine, Jauss acceptă fără ezitare distincția formalistă între limbaj obișnuit și limbaj poetic și pune între paranteze situația istorică a criticului. E adevărat că, opunându-se adepților clasicismului, Jauss insistă pe bună dreptate asupra incertitudinilor ce planează asupra tradiției și canoanelor: supraviețuirea unei opere nu este garantată, iar opere rămase mult timp moarte își pot găsi noi cititori. Totuși, în ansamblu, construcția sa complicată, maniera sa de a dezamorsa criticile asociindu-le proiectului său, pare să fi avut, în primul rând, avantajul de a fi acordat un scurt răgaz filologiei. Estetica receptării a fost filologia modernității.

Dacă aceste reproșuri păreau uneori nedrepte, este pentru că, în căutarea unui echilibru asemeni altor abordări, estetica receptării pare să îmbine teorie și bun simț, fapt ce nu îi este iertat. Partizanii căii de mijloc sunt întotdeauna cei mai aspru judecați. Împotriva lor, extremele se aliază într-un mod cu greu de imaginat.

Istorie sau literatură?

Parcurgând ansamblul lucrărilor care se reclamau până atunci de la istorie *și* de la literatură și observându-le neajunsurile, teoria literară a contestat pretenția lor de a realiza această sinteză și a tras concluzia unei incompatibilități definitive între cei doi termeni. În această privință, cel mai pesimist articol, intitulat „Istorie sau literatură?", îi aparține lui Barthes. El a apărut, într-o primă publicare, în *Annales* (1960), fiind apoi inserat în apendicele la *Despre Racine*. Barthes ataca ironic contextualizarea pripită care-și revendică mult prea adesea numele de istorie literară sau artistică, pe câtă vreme ea se limitează la juxtapunerea unor detalii eterogene: „1789: Convocarea Stărilor Generale, rechemarea lui Necker, concertul n° IV în ut minor, pentru coarde, de B. Galuppi." Această aglomerare eterogenă nu adaugă și nu explică nimic; ea nu ajută la o mai bună înțelegere a operelor situate în acest fel. Barthes revenea atunci la programul lui Lucien Febvre de studiere a publicului, a mediului, a mentalităților colective, a formației intelectuale comune autorului și cititorilor săi. El continua să considere acest program excelent, conchizând: „Istoria literară nu este posibilă decât dacă ea devine sociologică, dacă se interesează de activități și de instituții, și nu de indivizi" (Barthes, p. 156). Altfel spus, istoria literară nu este posibilă decât dacă ea renunță la text. Iar odată redusă la instituții, „istoria literaturii va fi pur și simplu istorie".

De cealaltă parte, la polul opus instituției literare, se află, totuși, creația literară, dar aceasta, estima Barthes, nu ar putea face obiectul nici unei istorii. Începând cu Sainte-Beuve, creația a fost explicată cu o precizie sporită, în termeni cauzali, prin portretizare, teoria reflectării, prin surse – pe scurt, prin geneză, această concepție genetică asupra creației putând părea istorică,

întrucât textul era explicat ca un efect, prin cauzele și originile sale. Viziunea subiacentă nu era, însă, una istorică, de vreme ce câmpul de investigație se restrângea la marii scriitori, atât sub aspectul efectelor, cât și din punct de vedere cauzal. Istoria literară, limitată la filiația între marii scriitori, era percepută ca un fenomen izolat de procesul istoric general, sensul dezvoltării istorice a literaturii fiind, deci, absent. Refuzând această istorie literară artificială, Barthes canaliza studiul creației literare către psihologie, al cărei adept mai era la acea dată și pe care, înainte să proclame moartea autorului, o aplicase lecturii tematice a lui Michelet.

Între sociologia instituției literare, pe de-o parte, și psihologia creației, pe de alta, terenul era totuși pregătit pentru studiul imanent al operei, pentru descrierea formală, pentru lectura plurală a literaturii, ce în curând avea să devină uzuală. Printr-o tactică abilă, Barthes începea prin a recunoaște legitimitatea istoriei literare, pentru ca, mai apoi, să se dezică de ea, lăsând colegilor săi istorici responsabilitatea de a o realiza. De atunci, situația nu s-a schimbat prea mult, și, după teorie, a fost rândul istoriei sociale și culturale în maniera lui Febvre, apoi al sociologiei câmpului literar a lui Bourdieu, să se ocupe tot mai mult, și tot mai eficient, de studiul socio-istoric al instituției literare, fără a o limita la literatura de elită și înglobând întreaga producție de carte.

Necunoscuți lui Barthes, alți precursori ai acestei sociologii istorice a literaturii, după cum o numea el, își desfășurau activitatea în Anglia, începând din anii '30, ca discipoli ai lui F. R. Leavis. Soția sa, Q. D. Leavis, în lucrarea *Fiction and the Reading Public* (1932), a întocmit istoricul imensei creșteri a numărului de cititori de romane în epoca industrială, ajungând la o comparație pesimistă între literatura populară a secolului al XIX-lea și *best-seller*-urile contemporane. În continuare, mai multe studii fundamentale, în același timp istorice, sociologice

și literare, având toate o urmă de marxism și moralism, au analizat dezvoltarea culturii populare britanice, studii precum: *The Culture of the poor* de Richard Hoggart (1957), *Culture and Society* (1780-1950) de Raymond Williams (1958) și *Formation of the English working class*, de E. P. Thompson (1963). Aceste lucrări cunoscute (în afara Franței) se află la originea unei discipline care în continuare s-a propagat în Marea Britanie, apoi în Statele Unite sub numele de Cultural Studies (studii culturale) și care se ocupă în principal de cultura populară sau subalternă. Atenta departajare practicată de Barthes între instituția literară și creația literară le pasa istoricilor cercetarea instituției, la fel cum majoritatea demersurilor teoretice din anii '60 și '70, până la Jauss și de Man, au condus – dacă nu cumva chiar acesta le-a fost scopul nemărturisit – la apărarea studiului marii literaturi în fața extinderii accelerate a culturii de masă. În opinia lui de Man, Rousseau este mare nu prin prisma a ceea ce a voit el să spună, ci prin prisma a ceea s-a spus despre el. Barthes a scris despre James Bond, semiologia lui s-a aplecat asupra modei și publicității, însă, în critica lui, și ca și cititor în momentele sale de răgaz, el a revenit la marii scriitori, la Chateaubriand și la Proust. În general, teoria nu a favorizat studiul paraliteraturii și nici nu a schimbat canonul literar.

În Franța, după ce istoricii au început să se ocupe serios de istoria cărții și a lecturii, Bourdieu a lărgit și mai mult câmpul producției literare, luând în calcul totalitatea actorilor ce intervin în domeniu. În opinia sociologului,

> opera de artă ca obiect sacru și consacrat [este] produsul unei imense activități de alchimie simbolică la realizarea căreia colaborează cu aceeași convingere și profituri foarte inegale, ansamblul de agenți angajați în producerea ei, adică artiștii și scriitori obscuri, ca și „maeștrii" consacrați, criticii și editorii, dar și autorii, clienții entuziaști, și nu mai puțin vânzătorii convinși (Bourdieu, p. 241).

Trăgând concluziile cele mai cuprinzătoare din introducerea lecturii în definiția literaturii, Bourdieu consideră că producerea simbolică a unei opere de artă nu poate fi redusă la fabricarea sa materială de către artist, și că ea trebuie să includă „întregul acompaniament al comentariilor și comentatorilor". Aceasta mai ales în arta modernă, care încorporează o reflecție asupra artei, caută dificultatea și rămâne adeseori inaccesibilă în lipsa unui set de explicații. Astfel, „discursul despre operă nu este un simplu adjuvant, menit să îi favorizeze înțelegerea și aprecierea, ci un moment al producerii operei, al sensului și al valorii sale" (*ibid.*, p. 242). După Bourdieu, numeroase lucrări referitoare, mai ales, la clasicism, sau la mișcările de avangardă din secolele XIX și XX, s-au aplecat asupra carierelor literare, asupra rolului diverselor instanțe de recunoaștere, precum academiile, premiile, revistele, televiziunea, riscând să piardă din vedere opera în sine, (indispensabilă, totuși, începerii unei cariere) sau să o reducă la un pretext pentru strategia socială a scriitorului.

În Statele Unite ale Americii, în anii '80, mișcarea *New Historicism*, influențată și ea de analiza marxistă, dar și de micro-istoria puterilor întreprinsă de Foucault, a detronat teoria literară și a succedat sociologiei istorice, propunând o descriere a culturii în termeni de relații de putere. Aplicată mai întâi Renașterii, în special în cadrul lucrărilor lui Stephen J. Greenblatt, apoi romatismului și altor perioade, această recontextualizare a studiului literar după domnia teoriei literare, considerată solipsistă și apolitică, demonstrează o vădită preocupare politică. Ea se interesează de toți cei excluși de la cultură pe motive de rasă, sex sau clasă, sau de „subalternii" pe care Occidentul i-a colonizat, așa cum se întâmplă în importanta lucrare a lui Edward Said intitulată *Orientalismul* (1978). Descrierea literaturii ca un bun simbolic, în maniera lui Bourdieu, sau studierea culturii ca miză a puterii, așa cum

procedase Foucault – fără însă a se rupe de programul indicat de Lanson, Febvre și Barthes în materie de istorie a instituției literare – au reorientat această istorie într-o direcție în mod deschis angajată, din moment ce obiectivitatea este considerată o iluzie. Pentru că teoria și istoria rămân în general percepute ca opuse, aceste noi studii istorice sunt adesea considerate antiteoretice, sau chiar antiliterare. Tot ceea ce li se poate, însă, în mod legitim, reproșa acestor studii, ca și atâtor altor abordări extrinseci literaturii, este faptul că ele nu reușesc să stabilească o punte de comunicare cu analiza intrinsecă. Astfel, adevărata istorie literară rămâne de negăsit.

Istoria ca literatură

La ce bun să mai căutăm încă o reconciliere între literatură și istorie, din moment ce istoricii înșiși nu mai cred în această distincție? Epistemologia istoriei, sensibilă și ea la progresele hermeneuticii bănuielii, s-a schimbat, iar consecințele s-au făcut resimțite asupra lecturii tuturor textelor, inclusiv asupra celor literare. Contrar vechiului vis pozitivist și după cum au repetat-o până la saturație o serie întreagă de teoreticieni ai istoriei, trecutul nu ne este accesibil decât sub forma unor texte – nu prin fapte, ci întotdeauna prin arhive, documente, discursuri, scrieri – ele însele inseparabile, adaugă aceiași, de textele care constituie prezentul nostru. Întreaga istorie literară, inclusiv cea a lui Jauss, se bazează pe diferențierea elementară dintre text și context. Or, astăzi, istoria este ea însăși tot mai adesea citită ca și cum ar fi literatură, ca și cum contextul ar fi și el, în mod obligatoriu, tot text. Ce se va întâmpla cu istoria literară dacă contextul n-ar însemna decât alte texte?

Istoria practicată de istorici nu mai este una singură, şi nici unificată, ci se compune dintr-o multitudine de istorii parţiale, din cronologii eterogene şi din relatări contradictorii. Ea nu mai posedă acel unic sens pe care filosofiile totalizante ale istoriei i-l atribuiau, începând cu Hegel. Istoria este o construcţie, o relatare care, ca atare, pune în scenă prezentul şi, deopotrivă, trecutul, textul său făcând parte din literatură. Obiectivitatea sau depăşirea istoriei constituie un miraj, întrucât istoricul este implicat în discursul prin care el construieşte obiectul istoric. Fără conştientizarea acestei implicări, istoria este doar o proiecţie ideologică – aceasta este lecţia dată de Foucault, dar şi de Hayden White, Paul Veyne, Jacques Rancière şi mulţi alţii.

În consecinţă, istoricul literaturii – chiar şi în ultimul său avatar, acela de istoric al receptării – nu mai are o istorie pe care să se sprijine. Este ca şi cum s-ar găsi în imponderabilitate, întrucât, conform hermeneuticii post-heideggeriene, istoria tinde să anuleze bariera dintre interior şi exterior (care constituia principiul de bază al oricărui tip de critică şi de istorie literară), iar contextele nu sunt nici ele altceva decât nişte construcţii narative, sau reprezentări ale textelor. *Nu există decât texte*, afirmă noua istorie, ca de pildă mişcarea americană *New Historicism*, în deplin acord, în acest plan, cu intertextualitatea. Potrivit lui Louis Montrose, unul din conducătorii mişcării, această întoarcere la istorie în studiile literare americane se caracterizează printr-o atenţie acordată, simetric şi inseparabil, atât „istoricităţii textelor", cât şi „textualităţii istoriei" (Montrose, p. 20). Coerenţa întregii critici indeterministe se sprijină pe această credinţă, care, dealtfel, ne readuce în minte paradoxuri mai vechi, precum acela ce figura în *Jurnalul* Fraţilor Goncourt (1862): „Istoria este un roman care a fost; romanul este istorie ce-ar fi putut să fie."

Aşadar, ce va fi o istorie literară, dacă nu – în chip mai modest decât pe timpul lui Lanson, sau chiar Jauss – o juxtapunere, un colaj de texte şi de discursuri fragmentare legate de nişte cronologii diferenţiale? Unele texte fiind mai istorice, altele mai literare, ea ar reprezenta, în orice caz, o grea punere la încercare pentru canonul transmis de tradiţie. Conştiinţa istorică şi hermeneutică de altădată nu ne mai este îngăduită, ceea ce nu reprezintă însă un motiv de a depune armele. O dată în plus, parcurgerea teoriei este o lecţie de relativism şi o deziluzionare.

7

Valoarea

Publicul așteaptă de la specialiștii în literatură ca ei să-i indice care sunt cărțile bune și care cele slabe, să le judece, să separe grâul de neghină, să fixeze canonul. Conform etimologiei, rolul criticului literar este acela de a spune: „Cartea asta mi se pare bună, ori mi se pare slabă". Cititorii, de pildă cei ai cronicilor literare din presa cotidiană sau săptămânală, chiar dacă nu detestă reglările de conturi, sunt însă istoviți de judecățile de valoare, care par să fie mai degrabă niște capricii și ar dori de la critici ca ei să își justifice preferințele, afirmând, de pildă: „Iată motivele mele, care sunt solide". Critica ar trebui să fie o evaluare argumentată. Evaluările literare, atât cele emise de specialiști, cât și cele ale amatorilor, au, ori pot avea un fundament obiectiv, sau chiar rezonabil? Sunt vreodată altceva decât niște judecăți subiective și arbitrare, de genul „îmi place, nu îmi place"? Dealtfel, acceptarea ideii că aprecierea critică ar fi, în mod inexorabil, subiectivă ne condamnă, oare, în mod fatal, la un total scepticism și la un tragic solipsism?

Istoria literară, ca disciplină universitară, a încercat să se detașeze de critică (denunțată ca impresionistă sau dogmatică), pentru a o înlocui cu o știință pozitivă a literaturii. Este adevărat și că, în secolul al XIX-lea, criticii literari – de la Sainte-Beuve, (care-i plasa pe Madame de Gasparin și pe Töpffer mai presus de Stendhal) la Brunetière, care nu-i agrea pe Baudelaire și Zola – se înșelaseră atât de mult asupra contemporanilor lor încât o anume rezervă nu era deloc nepotrivită. De aici și proscrierea,

multă vreme respectată, a tezelor despre autorii în viață, ca și cum conformarea la canonul transmis de tradiție ar fi fost îndeajuns pentru ca subiectivitatea și judecata de valoare să fie evitate. Judecata de valoare a devenit secundară, sau a fost chiar interzisă – în orice caz într-o formă deliberată – în disciplina academică, aceasta spre deosebire de critica jurnalistică sau de critica de autor, conform celor trei familii de critici pe care le distingea Albert Thibaudet. Cât despre valoare, adversarii săi consideră că ea depinde de o reacție individuală, întrucât fiecare operă fiind unică, fiecare individ reacționează față de ea în funcție de personalitatea sa aparte.

Opoziția dintre obiectivitate (științifică) și subiectivitate (critică) este considerată de teoria literară o pură amăgire; chiar istoria literară în sensul cel mai strict, exclusiv interesată de fapte, se bazează într-o anumită măsură tot pe niște judecăți de valoare, fie și numai prin decizia prealabilă – și, cel mai adesea, tacită – privind ceea ce constituie literatură (canonul, marii scriitori). Vrând-nevrând, abordările cele mai teoretice și descriptive (formalistă, structurală, imanentă), nu pot nici ele ocoli evaluarea, care, în cazul lor, este adesea fundamentală. Se poate afirma că orice teorie angajează o preferință, fie și numai pentru textele pe care conceptele proprii le descriu cel mai bine, texte din care ea a fost probabil dedusă (după cum o ilustrează legătura dintre formaliștii ruși și avangardele poetice, sau aceea dintre estetica receptării și tradiția modernă). Astfel, o teorie ridică propriile sale preferințe sau prejudecăți la rangul de valori universale (defamiliarizarea sau negativitatea, de pildă). În cazul membrilor curentului *New Critics*, dintre care mai mulți erau deopotrivă poeți, valorizarea analogiei și a iconicității favoriza poezia în detrimentul prozei. Pentru Barthes, distincția dintre text *lizibil* și text *scriptibil*, în mod clar evaluativă, privilegiază textele dificile sau obscure. În genere, în cadrul

structuralismului, abaterea formală și conștiința literară sunt valorizate în defavoarea convenției și a realismului (devenit oaia neagră a teoriei, care – culmea ironiei ! – a vorbit îndelung despre el). Orice studiu literar depinde de un sistem de preferințe, fie el conștient sau nu. Posibilitatea și necesitatea obiectivității și a caracterului științific trebuie supuse interogațiilor, așa cum s-a procedat în hermeneutică – până la saturație – în decursul secolului XX.

Sub termenul de valoare, pe lângă chestiunea subiectivității judecății, regăsim și chestiunea *canonului* (sau a *clasicilor*, cum se spune mai degrabă în franceză) și a formării acestui canon, a autorității sale – școlare, mai ales –, a contestării și revizuirilor sale. În greaca veche, canonul era o regulă, un model, o normă reprezentată de o operă demnă de a fi imitată. Odată cu apariția Bisericii, canonul a însemnat lista, mai mult sau mai puțin lungă, a cărților recunoscute ca revelate și considerate ca fiind de referință. Canonul în literatură a împrumutat modelul teologic în secolul al XIX-lea, în perioada ascensiunii mișcărilor naționaliste, atunci când marii scriitori au devenit eroii spiritului diverselor națiuni. Un canon este deci național (ca și o istorie a literaturii), el așează clasicii naționali în rând cu cei greci și latini, alcătuiește un panteon pentru care admirația individuală nu mai este esențială, monumentele sale formând un patrimoniu, o memorie colectivă.

Majoritatea poeziilor sunt de proastă calitate, dar sunt totuși poezii

Evaluarea textelor literare (compararea, clasarea, ierarhizarea lor) trebuie distinsă de valoarea literaturii în sine. Este, totuși, limpede că aceste două probleme nu sunt independente una de alta: un același criteriu de valoare decide atât departajarea între texte literare și neliterare, cât și clasarea textelor literare între

ele (de pildă, defamiliarizarea sau complexitatea, obscuritatea sau puritatea). Nu aş vrea să revin, însă, prea mult la natura şi funcţia literaturii (vezi primul capitol). Filosoful Nelson Goodman afirma, într-adevăr, următoarele:

> Trebuie să facem o distincţie foarte netă [...] între întrebarea „ Ce este arta?" şi întrebarea „Ce este arta de calitate?" [...] dacă începem prin a defini „ceea ce este o operă de artă" în termeni de „ceea ce este arta de calitate", [...] suntem definitiv pierduţi. Asta pentru că, din nefericire, majoritatea operelor de artă sunt de proastă calitate (Goodman, 1984, p. 199).

Majoritatea poeziilor sunt mediocre, mai toate romanele sunt numai bune de dat uitării, dar acest lucru nu le împiedică cu nimic să fie poezii, respectiv romane. O proastă interpretare a Simfoniei a Noua de Bethoveen, mai nota Goodman, este artă, la fel ca şi o bună interpretare a aceleiaşi opere (Goodman, 1976, p. 255).

Evaluarea raţională a unui poem presupune o normă, adică o definiţie a naturii şi funcţiei literaturii – punându-se, de pildă, accentul pe conţinut, sau pe formă – pe care opera respectivă o ilustrează mai mult sau mai puţin bine. Astfel, cel ce acordă valoare formei literare va aşeza cu siguranţă o poezie lirică la un nivel superior faţă de o poezie didactică, iar un roman simbolist pe o treaptă superioară unui roman cu teză (precum Proust, care se ridica împotriva romanului patriotic sau a celui popular, în *Timpul regăsit*). Cel ce insistă, însă, ca opera să aibă un conţinut uman va judeca, fără îndoială, arta pentru artă, arta „pură" sau literatura care-şi autoimpune constrângeri (mişcarea Oulipo) ca fiind inferioare unei opere dense din punct de vedere al experienţei pe care o cuprinde. Ne întoarcem astfel automat la aceeaşi dispută privind ierarhia artelor, omniprezentă de-a lungul secolului al XIX-lea. Ce este arta superioară? Ne aducem aminte de rivalitatea dintre scara hegeliană – care plasa în vârf

inteligibilitatea, deci poezia – şi clasamentul moştenit de la Schopenhauer, care aşeza muzica (limbajul îngerilor, în opinia lui Proust) mai presus de toate. Această dilemă este probabil un alt avatar al alternativei între gustul clasic şi gustul romantic, între inteligibilitate sau sensibilitate ca valoare estetică supremă. Ne amintim şi de tradiţia kantiană, preluată de majoritatea esteticienilor de după epoca Luminilor, care făcea din artă o „finalitate fără scop" şi care decreta, prin urmare, superioritatea esteticii artei „pure" asupra artei „cu teză", asupra artei aplicate, a artei practice. Ce valoare au, însă, în sine, aceste norme? Sunt ele dogmatice, ca nişte simple declaraţii de principiu, sau cu adevărat estetice?

T.S. Eliot făcea, la rândul său, o distincţie între *literatură* şi *valoare* – el estima că literaritatea unui text (apartenenţa sa la literatură) trebuia decisă pe baza unor criterii exclusiv estetice (dezinteresate sau lipsite de finalitate, în spiritul tradiţiei kantiene), dar că importanţa unui text literar (odată recunoscută apartenenţa sa la literatură) depindea de criterii non-estetice:

> Importanţa „literaturii" – scria el în „Religie şi literatură" (1935) – nu poate fi determinată exclusiv prin standarde literare, deşi trebuie să ne amintim că faptul că e sau nu vorba de literatură poate fi determinat numai prin standarde literare (Eliot, 1975, p. 97).

Aşadar, în legătură cu un text, ar trebui să ne întrebăm mai întâi dacă el este pur şi simplu literatură (un roman, un poem, o piesă de teatru etc.), bazându-ne doar pe forma sa, iar apoi, privind mai îndeaproape semnificaţia sa, să ne întrebăm dacă el este literatură „de bună calitate", ori „de proastă calitate". Importanţa literară ar necesita alte standarde decât acea unică finalitate fără scop, aşadar nişte norme estetice, existenţiale, filosofice, religioase, etc. Aceeaşi distincţie era făcută şi de poetul W. H. Auden, care mărturisea că prima întrebare care-l

interesa atunci când citea un poem era de natură tehnică –„Iată o mașină verbală. Cum funcționează ea?" –, cea de-a doua fiind, însă, în sensul cel mai larg, morală – „Ce fel de individ locuiește în acest poem? Cum își închipuie el viața frumoasă și locul ideal? Și cum vede el locul neprielnic? Ce ascunde el cititorului? Ce își ascunde chiar lui însuși?" (Auden, p. 50-51). Moderniștii și formaliștii, care consideră conservator un punct de vedere precum cel exprimat de Eliot sau de Auden, din pricina insistenței acestora asupra conținutului literar, se mulțumesc în general cu un criteriu estetic cum este noutatea sau defamiliarizarea formaliștilor ruși. Nu este, totuși, vorba de o normă, de vreme ce dinamica artei constă într-o continuă ruptură cu sine însăși. Atunci când abaterea devine normă, termenul de normă, adică ideea de regularitate, își pierde orice pertinență. Așa s-a întâmplat cu versul francez în cursul secolului al XIX-lea, prin trecerea de la versul „dislocat", la versul „eliberat" și, apoi, la versul liber. Atunci când abaterea devine, la rândul ei, obișnuință, o operă își poate pierde valoarea, pentru a și-o redobândi, dacă abaterea va fi din nou percepută ca atare. Tocmai pentru a evita acest gen de oscilație aleatorie, Eliot făcea o distincție între apartenența unui text la literatură și importanța lui în cadrul acesteia.

Au fost evocate și alte criterii de valoare, precum *complexitatea* și *multivalența*. Opera de valoare este opera pe care continuăm s-o admirăm, pentru că ea conține o multitudine de niveluri capabile să satisfacă diverși cititori. Conform unei exigențe devenite de maximă importanță începând cu Mallarmé și cu avangardiștii, un poem de valoare este o piesă cu o organizare mai compactă, ori o piesă caracterizată prin dificultatea și opacitatea sa. Originalitatea, bogăția, complexitatea pot fi, însă, pretinse și sub aspect semantic, nu numai formal. Tensiunea dintre sens și formă devine atunci criteriul esențial de valoare.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, scriitorul englez Matthew Arnold fixa ca obiectiv al criticii constituirea unei morale sociale și a unei redute în fața barbariei venite din interior; într-un important articol intitulat „Funcția criticii astăzi" (1864), el definea studiul literar ca fiind „o strădanie dezinteresată de a cunoaște și de a propaga ceea ce a fost cunoscut și cugetat mai bine în lume" (*a disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world*, Arnold, p. 50). Pentru acest critic victorian, propagarea literaturii trebuia să servească la cultivarea, la șlefuirea, la umanizarea noilor clase sociale de mijloc născute în urma revoluției industriale. Foarte îndepărtată de dezinteresarea luată în sens kantian, funcția socială a literaturii era de a propune oamenilor muncii scopuri spirituale pentru clipele lor de răgaz și de a trezi în ei un sentiment național, într-un moment în care religia nu mai era suficientă. În Franța, în timpul celei de-a III-a Republici, rolul literaturii a fost conceput într-un mod destul de asemănător: solidaritate, patriotism și moralitate civică – iată ce se aștepta de la propagarea literaturii. Valoarea literaturii, rezumată în canon, depindea la acea vreme de educația pe care scriitorii o puteau oferi. Această aservire a fost denunțată în cea de-a doua jumătate a secolului XX, și chiar cu începere din anii '30, de către F. R. Leavis și colegii săi de la Cambridge, care au redesenat canonul literaturii engleze, promovând scriitori purtători ai unor concepții mai puțin conforme cu convenția, dar nu mai puțin morale privind societatea. Ei au fost numiți de Leavis *The Great Tradition* (*Marea Tradiție*): Jane Austen, George Eliot, Henry James, Joseph Conrad și D.H. Lawrence). Pentru Leavis, ori pentru Raymond Williams, valoarea literaturii este legată de viață, de forță, de intensitatea experienței despre care ea vorbește, de facultatea sa de a-l face pe om mai bun. Totuși, revendicarea unei autonomii sociale a literaturii începând cu anii '60, sau chiar a unei puteri subversive, a

coincis cu marginalizarea studiului literar, ca şi cum valoarea sa în lumea contemporană ar fi devenit mai incertă.

Ca de obicei, voi prezenta mai întâi punctele de vedere antiteoretice, cel al tradiţiei, care crede în valoarea literară (în obiectivitatea şi legitimitatea ei), şi cel al istoriei literare sau al teoriei literare, care, din diferite motive, îşi imaginează că s-ar putea lipsi de ea. O dată în plus, există o serie întreagă de termeni care îmbogăţesc această opoziţie: „clasici", „mari scriitori", „panteon", „canon", „autoritate", „originalitate", dar şi „revizuire", „reabilitare". În chip logic, relativismul absolut (în ele însele, operele nu au valoare) este, cu siguranţă, unica poziţie coerentă; acest relativism sfidează, însă, intuiţia, fecundă, totuşi, până la un anumit punct.

Iluzia estetică

După cum amintea Gérard Genette într-o carte recentă, *La Relation esthétique* (1997), tomul al doilea al lucrării *L'Œuvre d'art*, Frumosul a fost mult timp considerat (de la Platon la Toma de Aquino şi până în epoca Luminilor) drept o proprietate obiectivă a lucrurilor. Hume a atras printre primii atenţia asupra diferenţelor de judecăţi estetice dintre indivizi, dintre epoci şi naţiuni, dar tot el a rezolvat cu rapiditate imensa dificultate a subiectului, explicând discordanţa dintre judecăţile estetice prin gradul lor mai mare sau mai mic de justeţe: în concluzie, dacă toţi am judeca just, cu toţii am găsi fie frumoase, fie urâte, aceleaşi poeme. *Critica facultăţii de a judeca* a lui Kant, cea de a treia lucrare din seria sa de *Critici*, a fost textul fundamental în trecerea de la teza obiectivităţii Frumosului (idee clasică) la cea a subiectivităţii, ba chiar a relativităţii Frumosului (idee romantică şi modernă): „Judecata gustului, scria Kant, nu este [...] o judecată de cunoaştere; în consecinţă, ea nu este o

judecată logică, ci una estetică – lucru prin care înţelegem că principiul său determinant *nu poate fi decât subiectiv*". (Kant, p. 181). Altfel spus, în opinia lui Kant, judecata „Acest obiect este frumos" nu exprimă nimic altceva decât un sentiment de plăcere („Acest obiect îmi place"), ea neputând face obiectul nici unei demonstraţii sau discuţii bazate pe dovezi obiective. Pentru Kant, judecata estetică este pur subiectivă, ca şi judecata de plăcere, care exprimă o plăcere a simţurilor („Acest obiect îmi provoacă plăcere"), spre deosebire, însă, de judecata de cunoaştere, sau de judecata practică (morală), care se bazează pe proprietăţi obiective sau pe principii de interes. Subiectivă ca şi judecata de plăcere, judecata estetică se distinge, totuşi, de acesta din urmă prin aceea că ea este *dezinteresată*, fapt prin care Kant înţelege că ea este interesată exclusiv de forma obiectului (şi nu de existenţa lui). „*Gustul* este facultatea de a judeca un obiect, adică un mod de reprezentare prin intermediul satisfacţiei sau al lipsei de plăcere, *într-o manieră dezinteresată*. Obiectul unei astfel de satisfacţii este numit *frumos*" (*ibid.*, p. 189). Frumosul este deci secundar, nu primar: confundând efectul cu cauza, el este numele dat unui sentiment de plăcere dezinteresată (obiectivării sau raţionalizării sale). Această revoluţie profundă deplasează estetica de la obiect la subiect: estetica nu mai este ştiinţa frumosului, ci aceea a aprecierii estetice, aşa cum înţelepciunea populară intuise deja, după cum o demonstra şi proverbul englez *Beauty is in the eye of the beholder* („Frumuseţea este în ochiul celui care priveşte").

Cu toate acestea, după ce a stabilit pe baze solide subiectivismul judecăţii estetice, Kant s-a străduit să nu deducă din acesta o consecinţă fatală pentru noţiunea de valoare, şi anume relativismul Frumosului. El a căutat să ferească de relativism judecata estetică (recunoscută ca fiind pe deplin subiectivă) prin ceea ce numea „pretenţia legitimă" la universalitate, adică la unanimitate. Atunci când întreprind o

judecată estetică, spre deosebire de o judecată de plăcere, pretind ca ea să fie împărtăşită de toţi. Orice judecată estetică reclamă asentimentul tuturor:

> În ceea ce priveşte plăcutul, fiecare hotărăşte ca judecata sa, pe care o întemeiază pe un sentiment personal şi prin care individul spune despre un obiect că îi place, să se limiteze, printre altele, la propria sa persoană. În consecinţă, fiecare admite ca, atunci când spune: „Vinul de Canare este plăcut", altcineva să rectifice expresia, amintindu-i că ar trebui să spună: „*Îmi* este plăcut". [...] în legătură cu plăcutul, ceea ce prevalează este, deci, principiul: *fiecare are gustul său particular* (în ordinea simţurilor). Cu frumosul, lucrurile se petrec cu totul altfel. Ar fi (exact în sens contrar) ridicol ca o persoană care-şi închipuie ceva pe gustul său să se gândească să se justifice pentru aceasta, spunând: acest obiect [...] este frumos *pentru mine*. [...] când spune despre un lucru că este frumos, individul atribuie şi celorlalţi aceeaşi plăcere: el nu judecă doar pentru sine, ci pentru fiecare, vorbind atunci despre frumuseţe ca şi cum ea ar fi o proprietate a lucrurilor (*ibid.*, p. 190-191).

Această pretenţie de universalitate a judecăţii („ca şi cum") este întemeiată arbitrar, în opinia lui Kant, pe caracterul său dezinteresat: pentru că judecata estetică nu este pervertită de nici un interes personal, ea este împărtăşită de toţi (care, ca şi mine, sunt dezinteresaţi). Acest motiv este, fără îndoială, unul ideal, ca şi cum numai interesul ar putea perverti judecata de gust (proprietatea, de pildă, poate face acelaşi lucru: un tablou de-al meu este mai frumos decât cel al vecinului, cartea unui prieten este superioară sau inferioară alei mele) şi omite diferenţele de sensibilitate notate de Hume. Pentru Kant, pretenţia de universalitate a judecăţii estetice este, însă, confirmată de acel *sensus communis* estetic, conform căruia fiecare individ postulează existenţa unei comunităţi de sensibilitate între oameni:

> Fiecare consideră frumos – conchide Genette – ceea ce îi place în mod dezinteresat şi revendică asentimentul universal, în primul rând în numele certitudinii interioare privind acest caracter dezinteresat, iar, în al doilea rând, în numele liniştitoarei ipoteze privind o identitate de gust între oameni (Genette, p. 84).

Acest raţionament este în mod vizibil precar, întrucât Kant a arătat că judecata de gust doar aspira la un statut necesar şi universal, dar nicidecum că această pretenţie ar fi fost legitimă, şi, evident, nici că ea ar fi fost satisfăcută. Odată stabilită subiectivitatea judecăţii estetice, Kant încearcă să evite consecinţa inevitabilă a relativităţii acestei judecăţi; el se străduieşte din răsputeri să conserve un *sensus communis* al valorilor, o ierarhie estetică legitimă. În opinia lui Genette, este însă vorba doar de o intenţie pioasă.

Un obiect nu este, aşadar, frumos în sine. Valoarea subiectivă îi este atribuită obiectului ca şi cum ea ar fi o proprietate a sa: *Beauty is pleasure objectified* („Frumuseţea este plăcere obiectivată"), (*ibid.*, *p.* 88). Se poate, deci, vorbi de o *iluzie estetică* – obiectivare a valorii subiective – aşa cum vorbim şi de celelalte iluzii analizate anterior şi condamnate de teoria literară (iluzia intenţională, referenţială, afectivă, stilistică, genetică). Acestei ultime iluzii Genette îi opune, însă, un relativism radical, el măsurând – efectiv şi în sens absolut – subiectivismul kantian: „Aşa-zisa evaluare estetică, afirmă el, nu este pentru mine decât o apreciere obiectivată" (*ibid.*, p. 89). Potrivit lui Genette, un relativism total decurge în mod necesar din recunoaşterea caracterului subiectiv al evaluărilor estetice. Prin urmare, definirea raţională a unei valori nu mai este posibilă. Un *sensus communis*, un consens, un canon se poate naşte, uneori, în mod empiric şi lipsit de reguli, nefiind, însă, nici o valoare universală, şi nici un *a priori*.

Atitudinea lui Genette este coerentă: după ce a respins toate celelalte iluzii curente în numele poeticii textului, şi odată ce naratologia a fost abandonată în favoarea esteticii, Genette duce

o luptă similară împotriva valorii literare și extrage consecințele ultime ale subiectivismului kantian. Din punctul său de vedere, valoarea – ca și intenția, reprezentarea etc. – nu posedă nici o pertinență teoretică și nu constituie în nici un fel un criteriu acceptabil pentru studiul literar. Linia de demarcație este, deci, foarte clară: de-o parte, apărătorii tradiționaliști ai canonului, iar de cealaltă, teoreticienii care îi contestă orice validitate. Între cele două poziții, un anumit număr de poziții mediane, fragile, mai greu de apărat, se străduiesc să-i mențină valorii o anume legitimitate. După epoca Luminilor, o dată ce tradiția și autoritatea au fost zdruncinate, clasicii deveniseră mai greu de identificat printr-o normă universală, dar era, oare, acesta un motiv pentru a bascula într-un relativism complet? Voi examina în continuare două încercări de salvare a clasicilor, două maniere de a păstra calea de mijloc: Sainte-Beuve, între clasicism și romantism, și, într-un alt moment crucial, Gadamer, a cărui teză despre valoare caută, ca și în cazul intenției, să împace ambele tabere, adică teoria și bunul simț.

Ce este acela un clasic?

Într-un articol din 1850 intitulat „Ce este acela un clasic?", Sainte-Beuve propunea o definiție bogată și complexă a clasicului. El își imagina obiecțiile venind din partea subiectivismului și relativismului și le elimina într-un lung pasaj la fel de abil ca și manevra pe care trebuia să o execute:

> Un adevărat clasic, [...] este un autor care a îmbogățit spiritul uman, care i-a sporit într-adevăr tezaurul, care l-a făcut să înainteze încă un pas, care a descoperit vreun adevăr moral neechivoc, sau care a reaprins o pasiune eternă în această inimă înlăuntrul căreia totul părea cunoscut și explorat; un autor care și-a exprimat gândirea, observațiile sau inventivitatea, în fiece formă, însă într-una largă și cuprinzătoare, fină și bine chibzuită, sănătoasă și frumoasă în ea însăși; un autor care le-a vorbit tuturor într-un stil propriu ce este deopotrivă acela al tuturora, într-un stil nou fără neologisme, nou și vechi în același timp, cineva în stare să fie contemporan tuturor epocilor (Sainte-Beuve, t. III, p. 42).

Clasicul transcende toate paradoxurile și toate tensiunile: dintre individ și universal, dintre actual și etern, dintre local și global, dintre tradiție și originalitate, dintre formă și conținut. Această apologie a clasicului este perfectă, „prea" perfectă însă, pentru ca articulațiile sale să nu se uzeze.

N-ar fi de prisos să reamintim că ideea și termenul de *clasicism* sunt de dată foarte recentă în limba franceză. Cuvântul nu a apărut decât în veacul al XIX-lea, în opoziție cu *romantismul*, pentru a desemna doctrina neoclasicilor, adepți ai tradiției clasice și adversari ai inspirației romantice. Cât despre adjectivul *clasic*, el exista deja în secolul al XVII-lea, când caracteriza ceea ce merită să fie imitat, să servească drept model, ceea ce dispunea de autoritate. La sfârșitul secolului al XVII-lea, el a mai desemnat și ceea ce era predat în școală, apoi, pe parcursul secolului al XVIII-lea, ceea ce aparținea Antichității grecești și latine. Abia în cursul veacului al XIX-lea adjectivul *clasic*, împrumutat din limba germană ca antonim al lui *romantic*, i-a desemnat pe marii scriitori francezi din secolul lui Ludovic al XIV-lea.

În primul rând, definiția ideală dată de Sainte-Beuve – „un adevărat clasic", prin opoziție cu clasicul fals sau neautentic – este cu totul diferită de „definiția obișnuită", pe care el o amintise în deschidere: „Un clasic, potrivit definiției obișnuite, este un autor antic, deja consacrat în admirația oamenilor și care dispune de autoritate în genul practicat" (*ibid.*, p. 38). „Antic", „consacrat", „care dispune de autoritate" – iată cele trei atribute pe care Sainte-Beuve le lasă de-o parte, și care, spune el, provin de la romani. El reamintește că în latină, *classicus* era în sens

propriu un epitet aplicat la o clasă (caracterizând cetățenii care aveau un anumit venit și care plăteau impozite, spre deosebire de *proletarii*, care nu plăteau impozite). Aceasta până când Aulus Gellius, în *Nopțile atice*, a aplicat metaforic această distincție literaturii, vorbind despre „un scriitor clasic [...], nu unul proletar" (*classicus adsiduusque scriptor, non proletarius*, XIX, VIII, 15). Pentru romani, clasicii erau grecii, apoi, pentru oamenii din Evul Mediu și Renaștere, clasici erau în același timp și grecii și romanii, toți anticii. Autorul antic, consacrat ca autoritate, aparține „dublei Antichități" (Sainte-Beuve, t. III, p. 39). În punctul de joncțiune, îl aflăm pe Vergiliu, clasicul prin excelență, mai târziu identificat de către Eliot cu Imperiul, în „What is a classic?" (1944), articol referitor la Sainte-Beuve, în opinia lui Eliot, clasicul neputând exista în lipsa unui imperiu.

Sainte-Beuve abandonează această definiție curentă a clasicului, întrucât ceea ce îl interesează pe el este ascensiunea unor clasici în literaturile moderne de limbă italiană, spaniolă sau, în fine, de limbă franceză. Iată cum cele două noțiuni de *clasic* și de *tradiție* devin inseparabile: „Ideea de *clasic* implică în sine ceva ce are cursivitate și consistență, care clădește un ansamblu și o tradiție, care se compune, se transmite și durează" (*ibid.*, p. 40). Cu alte cuvinte, întrebarea inițială – „Ce este acela un clasic?" – era incorectă, sau impropriu formulată, dacă acel ceva este serial, generic prin natura sa, dacă însușirea de clasic nu poate fi conferită unui autor izolat (cel puțin de la Homer încoace, el fiind primul poet, automat și cel mai mare, care pune în umbră întreaga literatură ulterioară) și dacă *clasic* și *tradiție* sunt două denumiri pentru unul și același lucru. Un clasic este un membru al unei clase, verigă a unei tradiții. Am putea fi tentați să denunțăm în acest argument o apologie mascată a literaturii franceze, ce nu posedă clasici precum Dante, Cervantes, Shakespeare sau Goethe, aceste genii extraordinare, aceste vârfuri izolate care ar trebui să rezume spiritul celorlalte

literaturi europene, pe câtă vreme clasicii francezi – cum spune clișeul – formează un tot, alcătuiesc un peisaj unitar. Deși această justificare a excepției franceze nu este în intenția lui Sainte-Beuve, el premerge, însă, „clasicocentrismul" literaturii franceze – pe care Barthes avea mai târziu să îl deplângă (Barthes, p. 175) – și găsește în „Secolul lui Ludovic al XIV-lea", în ciuda disputei dintre antici și moderni, modelul incontestabil al clasicilor înțeleși ca tradiție: „Cea mai bună definiție este următorul exemplu: de când Franța a avut un secol al lui Ludovic al XIV-lea, și de când a putut să îl observe mai de la distanță, ea și-a dat seama ce înseamnă a fi clasic, mai bine decât prin orice raționamente" (Sainte-Beuve, t. III, p. 41). Se acordă astfel legitimitate unei norme. Clasicul, sau mai mult, clasicii, tradiția clasică, potrivit definiției date de Sainte-Beuve, includ în principiu mișcarea, respectiv dialectica anticilor și modernilor, animată de un Boileau sau Perrot, partea ironică fiind că tocmai partizanii anticilor și nu cei ai modernilor sunt aceia care s-au substituit anticilor, devenind ei înșiși clasicii francezi.

Înțelegem atunci cui exact i se opune Sainte-Beuve, definiția dată de el clasicului fiind polemică, dar și contradictorie: într-un cuvânt, ea este romantică, sau antiacademică. El se ridică în mod deschis împotriva *Dicționarului Academiei Franceze* din 1835, în care clasicii sunt identificați cu niște modele de compoziție și stil cărora „trebuie *să ne conformăm*" (*ibid.*, p. 42): „Această definiție a *clasicului* a fost evident alcătuită de către respectabilii academicieni care ne-au precedat, în prezența și la adresa a ceea ce la vremea respectivă se numea *romanticul*, adică la adresa inamicului." De unde și definiția dată de Sainte-Beuve însuși, una progresistă, liberală, reconciliind tradiția și inovația, prezentul și eternul, o definiție nu prea diferită, în fond, de binecunoscuta „modernitate" postulată, la câțiva ani mai târziu, de către Baudelaire, care propunea să fie extrasă din

efemer o artă demnă de Antichitate. Pentru Sainte-Beuve, un clasic este un scriitor care „le-a vorbit tuturor într-un stil propriu ce este deopotrivă acela al tuturora, într-un stil nou fără neologisme, nou și antic în același timp, cineva în stare să fie contemporan tuturor epocilor". Sainte-Beuve nu se mai arată ponderat spre sfârșitul acestei lungi fraze în care a vrut să adune sub un singur nume prea multe paradoxuri – particular și universal, antic și modern, prezent și etern –, dar caută la modul cel mai onest să descrie acest proces aparte, la drept vorbind chiar bizar, prin care un scriitor în care cei dintâi cititori ai săi au văzut un revoluționar, se dovedește mai apoi a fi un continuator al tradiției care a restaurat „echilibrul în folosul ordinii și frumosului". *Tempo*-ul receptării este, deci, integrat acestei definiții romantice, sau moderne, a clasicului, întruchipat prin excelență, în opinia lui Sainte-Beuve, de Molière. Referitor la acesta, Sainte-Beuve îl citează îndelung pe Goethe, care lega grandoarea unui scriitor de sensul miraculosului reînnoit de fiecare dată când textul este redescoperit: un clasic este un scriitor mereu nou pentru cititorul său.

Sainte-Beuve este conștient de originalitatea propriei sale concepții despre clasic, aflată în contrast cu „condițiile de regularitate, de înțelepciune, de moderație și rațiune" (*ibid.*, p. 43) îndeobște cerute de academicieni și neoclasici. El refuză „să-i subordoneze rațiunii imaginația și sensibilitatea însăși" (*ibid.*, p. 44) și, citându-l din nou pe Goethe, răstoarnă sensul opoziției dintre clasic și romantic:

> Spun despre clasic că este *cel sănătos*, iar despre romantic spun că este *cel bolnav*. Pentru mine *Cântecul Nibelungilor* este clasic în aceeași măsură cu Homer; amândoi sunt cât se poate de sănătoși și de viguroși. Operele de azi nu sunt romantice pentru că sunt noi, ci pentru că ele sunt slabe, maladive și bolnave. Operele antice nu sunt clasice pentru că sunt vechi, ci pentru că sunt pline de energie, de prospețime și de tonus (*ibid.*, p. 46).

Reiese de aici că, la vremea lor, proporțional cu energia deținută, viitorii clasici au deranjat și uimit canoanele frumuseții și ale bunei cuviințe. Numai clasicii în sensul academic, cumpăniți și mediocri, sunt imediat acceptați de public, dar prețul unui succes prematur este în general unul mare, arareori întâmplându-se ca ei să supraviețuiască propriei lor faime de început: „Nu este bine să pari prea repede clasic în ochii contemporanilor; sunt atunci mari șanse să nu rămâi la fel și pentru posteritate. [...] Există atâția clasici precoce care nu rezistă și care nu sunt astfel decât pentru scurt timp !" (*ibid.*, p. 49-50). Sainte-Beuve nu spune că un clasic al viitorului trebuie să fie în avans față de timpul său – această dogmă avangardistă și futuristă nu se va impune decât la finele secolului al XIX-lea, având să devină un clișeu al secolului XX –, dar sugerează, ca și Stendhal ori Baudelaire, că una din condițiile de existență a geniului este ca el să nu beneficieze de o recunoaștere imediată: „În privința clasicilor, cei mai neprevăzuți sunt deopotrivă și cei mai buni și cei mai mari". (*ibid.*, p. 50). Molière servește din nou drept exemplu, ca fiind poetul cel mai neașteptat din secolul lui Ludovic al XIV-lea și menit a fi considerat, din punctul de vedere al secolului al XIX-lea, geniul timpului său. În ziua de azi, Bourdieu nu susține nici el o teză diferită, atunci când descrie economia paradoxală a valorii estetice apărută în urma autonomizării câmpului literar începând cu secolul al XIX-lea: „Artistul nu poate triumfa pe terenul simbolic, amintește el, decât pierzând pe teren economic (cel puțin, pe termen scurt) și viceversa (cel puțin, pe termen lung)" (Bourdieu, p. 123). Mai simplu spus, la prima receptare, scriitorii „buni" nu-i au, adeseori, drept cititori decât pe ceilalți scriitori „buni", concurenți ai lor, și este nevoie de tot mai mult timp pentru ca operele, mai întâi „esoterice", să își găsească un public, adică să-i impună acestuia propriile lor norme de evaluare.

Sainte-Beuve îi dă aşadar pe scriitorii secolului lui Ludovic al XIV-lea, şi în special pe Molière, ca modele de clasici, nu însă în sensul de canoane ce se cer a fi imitate, ci în sensul de personalităţi cu totul neaşteptate, care nu încetează să ne uimească. În ciuda paradigmei oferite de secolul lui Ludovic al XIV-lea, viziunea lui Sainte-Beuve asupra clasicului nu este una naţională, ci una universală, inspirată de Goethe şi de *Weltliteratur*:

> Homer, ca întotdeauna şi pretutindeni, ar fi primul [clasic], cel mai apropiat de un zeu; în urma lui, precum cortegiul celor trei magi de la Răsărit, s-ar afla aceşti trei poeţi magnifici, aceşti Homeri rămaşi mult timp necunoscuţi nouă, şi care, la rândul lor, au creat pentru nişte vechi popoare din Asia epopei mari şi venerate: poeţii Valmiki şi Vyasa pentru hinduşi, iar Firdousi pentru persani (Sainte-Beuve, t. III, p. 51).

Tonul este, poate, paternalist, dar nici nu îl putem acuza pe Sainte-Beuve de un etnocentrism orb. Această definiţie liberală a clasicului, universală şi non-naţională, a fost preluată de marele admirator al lui Sainte-Beuve, Matthew Arnold, care vorbea despre „ceea ce a fost cunoscut şi cugetat mai bine în lume".

Despre tradiţia naţională în literatură

Într-un alt cadru, însă, cu ocazia lecţiei inaugurale ţinute la Şcoala Normală Superioară în 1858, Sainte-Beuve avea să dea clasicului o definiţie cu caracter mai mult normativ şi mai puţin liberal. Intenţia era anunţată ex abrupto:

> Există o tradiţie.
> În ce sens trebuie ea înţeleasă.
> În ce sens trebuie ea menţinută. (Sainte-Beuve, t. XV, p. 357).

Chiar înainte de a prezenta acest plan, Sainte-Beuve recursese deja la pluralul primei persoane, care îl lega de publicul său, în cadrul unei comunităţi naţionale şi al unei complicităţi estetice: „literatura noastră", „principalele noastre opere literare", „secolul nostru cel mai strălucit" (*ibid.*, p. 356), iată cum se exprima el, referindu-se, bineînţeles, la secolul lui Ludovic al XIV-lea. În faţa studenţilor de la Şcoala Normală Superioară, nu mai era potrivit să fie menţionaţi poeţii indieni şi persani, ci doar tradiţia „noastră": „Trebuie ca noi să îmbrăţişăm, să înţelegem şi să nu abandonăm niciodată moştenirea lăsată de aceşti maeştri şi iluştri părinţi" (*ibid.*, p. 358). Acel „noi" este omniprezent de-a lungul acestor câtorva pagini şi, în ciuda unei concesii de ultim minut – „Nu neg facultatea poetică, până la un anumit punct universală, a umanităţii" (*ibid.*, p. 360), este limpede că orizontul profesorului nu mai este unul universal. În paralel, are loc o inversare a supremaţiei imaginaţiei asupra raţiunii, iar de această dată „raţiunea trebuie întotdeauna să conducă, şi, în definitiv, conduce, chiar şi la aceşti favoriţi şi aleşi ai imaginaţiei"(*ibid.*, p. 368).

Goethe este din nou citat: Sainte-Beuve reia două din cele trei citate din poetul german deja utilizate în 1850, cărora le dă, însă, o rezonanţă diferită de momentul de atunci, ele ajutându-l acum să se distanţeze de poziţia anterioară. Parnasul este în continuare descris ca un peisaj pitoresc şi plăcut, unde acei *minores* îşi au şi ei locul lor, fiecare posedând propria sa Kamceatka, dar Sainte-Beuve nu mai crede acum în această imagine rococo: „[Goethe] măreşte Parnasul, îl etajează [...]; îl face asemănător, prea asemănător, poate, acelui Mont-Serrat din Catalonia (acel munte e mai mult dantelat decât rotunjit)" (*ibid.*, p. 368). Prin aceste trei cuvinte – „prea asemănător, poate" – dintre care două sunt adverbe şi subliniază excesul,

respectiv îndoiala, Sainte-Beuve își anunță deja rezervele față de universalismul lui Goethe:

> Goethe, fără admirația sa pentru Grecia, care corectează și canalizează interesul său nediferențiat, sau dacă vreți, curiozitatea sa universală, se putea pierde în infinit, în indeterminat; dintre atâtea culmi care-i sunt cunoscute, dacă Olimpul nu ar fi totuși locul său predilect, încotro s-ar îndrepta el – încotro nu s-ar duce, el, omul cel mai deschis dintre toți și cel mai aproapiat de Orient? (*ibid.*, p. 368-369).

Sainte-Beuve îl absolvă pe Goethe fiindcă, la urma urmei, elementul clasic domină încă în spiritul său, dar, în fața tinerilor studenți, Orientul devine un loc al pierzaniei: „Peregrinările sale în căutarea diverselor feluri de Frumos, nu și-ar mai afla sfârșit. El se reîntoarce, însă, și se așează, cunoscând punctul de unde universul contemplat se înfățișează în cea mai frumoasă lumină a sa" (*ibid.*, p. 369). Acest punct fix, această culme mai înaltă decât toate celelalte, se află, evident, în Grecia, pe muntele Sunion, cel cântat de Byron:

> *Place me on Sunium's marbled steep.*
> *(Așezați-mă pe povârnișul de marmură al Sunionului.)*

Introducând faimoasa „Rugăciune pe Acropole" în cartea sa *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1833), Ernest Renan descria „miracolul grec" ca fiind „ceva ce nu a existat decât o singură dată, cum nu se mai văzuse și cum nu se va mai vedea, dar al cărui efect va dura etern, prin aceasta voind să spun un tip de frumusețe eternă, fără nici o nuanță locală sau națională" (Renan, p. 753). Măsurat cu acest ideal, exotismul nu mai este binevenit.

Comentând, din nou, celebrul citat din Goethe – „Spun despre clasic că este *cel sănătos*, iar despre romantic spun că este *cel bolnav*" –, Sainte-Beuve îi dă de această dată o

inflexiune diferită. În articolul său din 1850, clasicul, și în special Molière, era caracterizat prin natura sa imprevizibilă. În lecția din 1858, însă, fraza lui Goethe este înțeleasă ca și cum sănătatea literaturilor clasice ar fi pusă pe seama faptului că ele sunt „în deplin acord și în armonie cu epoca lor, cu cadrul lor social, cu principiile și puterile conducătoare în societate" (Sainte-Beuve, t. XV, p. 369). Literatura clasică este și se simte la ea acasă, ea „nu se lamentează, nu geme, nu *se plictisește*. Câteodată se ajunge mai departe cu durerea, însă frumusețea este mai liniștită". Frumusețea este solidă, puternică, legitimă: ea nu cunoaște *spleen*-ul. Temporalitatea clasicului nu mai este cea expusă în 1850, una decalată în raport cu propriul său timp; Sainte-Beuve o descrie acum în termenii cumpătați, respectabili și mediocri de care anterior se ferise: „Clasicul [...] numără, printre caracteristicile sale, faptul de a-și iubi patria, timpul său, de a nu vedea nimic mai de dorit și mai frumos decât acestea" (*ibid.*, p. 370-371). Criticul nu mai face aluzie la viitorul menit să-i reveleze pe marii scriitori necunoscuți de contemporanii lor, iar clasicul – liniștit, bine adaptat timpului în care trăiește, mulțumit cu sine și cu epoca sa – nu-și mai compromite soarta în posteritate. Acum se face exclusiv referire la trecut, pentru care devoțiunea romantică e simptomul unei boli: „Romanticul este nostalgic, ca și Hamlet; el caută ceea ce nu are, chiar până dincolo de nori [...]. În secolul al XIX-lea, el adoră Evul Mediu, în secolul al XVIII-lea este deja revoluționar alături de Rousseau" (*ibid.*, p. 371). Melancolia lui Rousseau sugerează că o aspirație revoluționară echivalează cu o utopie a originilor. Paralela dintre sănătatea clasică și agonia romantică se încheie printr-o odă adusă „frumoasei noastre patrii", „și celei dintâi cetăți a noastre, tot mai măreață, care ne reprezintă [patria] atât de bine" (*ibid.*, p. 371). Acest elogiu merită comparat cu cel adus Parisului, cam la aceeași perioadă, de către Baudelaire, în poemul „Lebăda". Tot în încheiere figurează și un vis de

„echilibru între talente și mediu, între spirite și regimul social" (*ibid.*, p. 372).

Viziunea asupra clasicului și asupra valorii este, deci, foarte diferită de cea din prima expunere, ba chiar aproape antagonică și mult mai apropiată de clișeul academic despre clasicismul Marelui Secol, despre naționalismul lingvistic și cultural promovat de a III-a Republică, de acel „clasicocentrism" meschin condamnat de Barthes. Sainte-Beuve oscilează între liberalism (atunci când scrie în presă) și autoritarism (atunci când li se adresează studenților), întrucât *clasicul* se definește întotdeauna prin întrebuințarea pe care i-o dai. În primul text, punctul de vedere era acela al unui scriitor, pentru care clasicii, în diversitatea și originalitatea lor, prin nesecata lor prospețime, sunt un factor de emulație; la Școala Normală, însă, ia cuvântul profesorul Sainte-Beuve, iar criteriul de valoare nu mai este același: nu mai este vorba de fecunda admirație nutrită de învățăcelul-scriitor predecesorilor săi, ci de aplicarea literaturii în câmpul vieții, de utilitatea sa în formarea indivizilor și cetățenilor.

Salvarea clasicului

Reflecția lui Sainte-Beuve asupra clasicului, adică asupra valorii literare, este exemplară prin tensiunea, sau chiar contradicția pe care o scoate la iveală între cele două sensuri pe care acest cuvânt le-a dobândit treptat, începând cu sfârșitul veacului al XVIII-lea: clasicii reprezintă un număr de opere universale și atemporale ce constituie bunul comun al umanității, dar și un patrimoniu național (în cazul Franței, veacului lui Ludovic al XIV-lea). Astfel, Matthew Arnold, universalist în felul lui Sainte-Beuve, deține reputația (nefericită astăzi) de a fi pus bazele studiului școlar și

universitar al literaturii engleze, într-o perspectivă moralistă și națională. Așa cum îl înțelegem începând cu secolul al XIX-lea, clasicismul conține, concomitent, două aspecte concurente: unul *istoric* și unul *normativ*, îmbinând astfel rațiunea și autoritatea. Sainte-Beuve reproduce o argumentație frecvent întâlnită din epoca Luminilor încoace, prin care, în ciuda relativismului recunoscut al gustului, se încearcă relegitimarea normei prin istorie și a autorității prin rațiune. De unde și aceste două texte divergente în funcție de publicul căruia ele i se adresează: în prima expunere, Sainte-Beuve face apologia unei literaturi mondiale în care imaginația își are propriul său loc, pe când, în lecția predată, el apără literatura națională în numele rațiunii. Marea încercare, pentru niște amatori ponderați cum sunt Sainte-Beuve și Arnold, sau, mai târziu, Eliot, constă în găsirea unei modalități de a justifica tradiția literară după un Hume sau un Kant, după epoca Luminilor și romantism. Sainte-Beuve, ca orice individ ce nu vrea nici să acuze bunul simț nici să sacrifice canonul – chiar dacă acest lucru este cerut de teorie – prezintă când un profil liberal, când unul dogmatic.

Raționamentul întreprins de un filosof contemporan precum Gadamer, chiar dacă pare mai complicat și mai abstract, nu este, în fond, cu mult diferit. Scopul este același: salvarea canonului din primejdia anarhiei. În secolul al XIX-lea, odată cu avântul istoricismului, constată Gadamer, „clasicul", până atunci o noțiune aparent atemporală, a început să desemneze o fază istorică, un stil istoric, cu un început și un sfârșit bine determinate – Antichitatea clasică. Totuși, în opinia aceluiași filosof, această alunecare de sens nu ar fi compromis valoarea normativă și supra-istorică a clasicului. Dimpotrivă chiar, istoricismul ar fi permis în sfârșit justificarea faptului că un stil istoric a devenit o normă supra-istorică a „clasicului". Iată cum

Gadamer realizează o abilă restaurare, explicând în ce fel istoricismul a putut relegitima clasicul:

> Gândirea istorică voia să dea de înțeles că judecata de valoare care distinge un lucru ca fiind „clasic" ar fi de fapt anulată de reflecția istorică și de critica adusă de ea tuturor concepțiilor teleologice din decursul istoriei, numai că lucrurile nu se petrec deloc așa. Dimpotrivă, judecata de valoare implicată în conceptul de „clasic" câștigă dintr-o astfel de critică o nouă legitimitate, adevărata sa legitimitate: este clasic tot ceea ce face față criticii istorice, întrucât forța sa, acea forță a autorității sale ce se transmite și se păstrează, și care din punct de vedere istoric se impune, devansează orice reflecție istorică și se menține (Gadamer, p. 308-309).

Gadamer recuperează astfel conceptul de clasic în pofida istoricismului, dar și ulterior lui, pentru a califica anume arta care rezistă istoricismului, aceea pe care istoricismul însuși o recunoaște ca opunându-i rezistență, fapt ce atestă că valoarea ei nu poate fi redusă doar la istorie. Odată repus în drepturi, clasicismul nu mai este doar un concept descriptiv dependent de conștiința istoriografică, ci o realitate istorică și, în același timp, supra-istorică:

> Ceea ce este clasic se sustrage fluctuațiilor timpului și modificărilor de gust; ceea ce este clasic este accesibil în mod imediat [...]. Atunci când calificăm o operă drept „clasică", o facem mai degrabă având conștiința permanenței sale, a semnificației sale nepieritoare, independente de orice circumstanță temporală – ne referim la un fel de prezență atemporală, contemporană oricărui prezent (*ibid.*, p. 309).

Această ultimă expresie ne duce cu gândul la Sainte-Beuve. Cuvântul *clasic* are două accepțiuni, una normativă și una temporală, fără, însă, ca ele să fie neapărat incompatibile. Dimpotrivă – cel puțin așa susține Gadamer – faptul că prin *clasic* s-a ajuns să se denumească o fază delimitată și izolată a istoriei salvează tradiția clasică de aparența arbitrară și

nejustificată de care avuse până atunci parte și, ca să spunem așa, o face de acceptat. Asta pentru că „norma respectivă este aplicată retrospectiv la o grandoare unică a trecutului care o ilustrează și o îndeplinește". Din caracterul normativ, a fost extras un conținut ce desemnează un ideal de stil și, totodată, o perioadă care l-a înfăptuit.

Or, numind „clasic" ansamblul Antichității clasice, regăsim de fapt, în opinia lui Gadamer, vechea întrebuințare a cuvântului, îngropată sub secole de tradiție dogmatică sau neoclasică: canonul clasic, așa cum fusese el instituit de Antichitatea târzie, era deja istoric, adică retrospectiv – el desemna în același timp o fază istorică și un ideal perceput ulterior ca atare, cu începere dintr-un moment de decadență. Așa s-a întâmplat și cu umanismul, care, în Renaștere, a redescoperit canonul clasic, ca istorie și totodată ca ideal. Așadar, conceptul de clasic ar fi fost, de fapt, dintotdeauna unul istoric, chiar și atunci când el părea normativ; prin urmare, norma ar fi fost dintotdeauna justificată, chiar și atunci când ea apărea ca o dogmă autoritară și nu ca o evaluare fundamentată.

Argumentația subtilă a lui Gadamer ajunge să suprapună sensul milenar al cuvântului *clasic*, acela de normă impusă, și conceptul istoricist de *clasic*, respectiv acela de stil determinat. În primul sens, clasicul părea fără îndoială *a priori* supra-istoric, numai că el rezulta de fapt dintr-o evaluare retrospectivă a trecutului istoric, întrucât fusese recunoscut ca atare după o perioadă ulterioară de decădere. Autorii definiți drept clasici constituiau cu toții norma unui gen, și nu într-un mod arbitrar, ci pentru că idealul pe care ei îl exemplificau era vizibil privirii retrospective a criticului literar. Clasicul, așadar, ar fi desemnat dintotdeauna o fază, culmea unui stil, dintre un „înainte" și un „după"; clasicul ar fi fost dintotdeauna justificat, produs de o apreciere bine chibzuită.

Fiind astfel restaurat, şi nicidecum eliminat de către istoricismul secolului al XIX-lea, conceptul de clasic era pregătit pentru extensia universală pe care avea să i-o ofere Hegel, întrucât tot ceea ce fusese considerat până atunci o normă se dovedise a fi valid din punct de vedere istoric. Potrivit lui Hegel, nu numai Antichitatea *clasică* merită acest apelativ, ci şi o dezvoltare estetică oarecare ce îşi datorează unitatea unui *telos* imanent. Acest concept normativ universal, trecând mai întâi prin transpunerea sa istorică particulară, devine un concept în egală măsură universal, în cadrul istoriei stilurilor. Clasicul desemnează conservarea în pofida trecerii timpului. În opinia lui Hegel, este clasic „ceea ce îşi este sieşi propria semnificaţie, şi, prin aceasta, propria interpretare", afirmaţie pe care Gadamer o comentează în termenii următori:

> Este, în definitiv, clasic [...] ceea ce vorbeşte, deci, în aşa fel încât nu se limitează la o simplă declaraţie despre ceva dispărut, sau la o simplă mărturie despre ceva ce rămâne de interpretat; dimpotrivă, clasic este ceea ce, în orice prezent, spune ceva ca şi cum nu şi-ar spune-o decât sieşi (*ibid.*, p. 311).

Finalul acestei formulări aduce şi el îndeaproape cu definiţia lui Sainte-Beuve, numai că Gadamer nu vrea să rateze avantajul unei raportări la istorie, adăugând că tot „ceea ce este *clasic* este, în chip incontestabil, şi *atemporal*, dar [că] această atemporalitate este o modalitate a fiinţei istorice" (*ibid.*, p. 311). Totodată istoric şi atemporal (atemporal din punct de vedere istoric), clasicul devine, deci, modelul admisibil al oricărei relaţii dintre prezent şi trecut.

Nu se poate imagina un demers mai abil pentru a face clasicul să coincidă cu sine însuşi, în calitate de concept istoric şi totodată supra-istoric, deci, incontestabil istoric. Jauss, care datorează totuşi mult hermeneuticii moderate a lui Gadamer – ca ultimă tentativă de a feri interpretarea de deconstrucţie, ea stând la baza esteticii receptării – rezistă însă acestui „număr de iluzionism" final, graţie căruia clasicul însuşi este salvat. Jauss nu cere atât de mult, ori se teme, bunăoară, ca strădania de a salva clasicismul să nu scoată la iveală adevăratul scop al hermeneuticii lui Gadamer, compromiţând astfel estetica receptării, care nu ţine să apară drept ultima salvare posibilă a canonului, chiar dacă acesta este rezultatul său cel mai clar. În orice caz, Jauss contestă faptul că opera modernă, caracterizată în special prin negativitatea sa, s-ar putea potrivi schemei hegeliene, reluate de Gadamer şi care descrie opera de valoare ca fiindu-şi sieşi propria semnificaţie. Conform unei circularităţi deseori observate, această schemă nu este inspirată de operele pe care Gadamer însuşi înţelege să le valorizeze, sau să le salveze de la devalorizare, şi anume operele clasice, în sensul uzual al cuvântului, aflate în opoziţie cu cele moderne?

Pentru Jauss, această viziune teleologică asupra capodoperei clasice maschează „negativitatea sa primă", negativitate fără de care nu ar putea exista mari opere. Nici o operă nu este ferită de erodarea sa în timp, iar conceptul moştenit de la Hegel este prea strâmt pentru a descrie opera demnă de acest nume, şi în orice caz, marea operă modernă. Prin aceasta, conceptul respectiv depinde, de altfel, prea mult de estetica *mimesis*-ului, în timp ce valoarea literaturii, şi a artei în genere, nu este legată exclusiv de funcţia lor reprezentativă, provenind şi din dimensiunea lor experimentală, sau „experienţială" (care măsoară experienţa pe care ele o procură), caracteristică literaturii moderne (Jauss, p. 62). La Gadamer, ca şi la Hegel, conceptul de clasic, ipostaziază tradiţia, pe câtă vreme ea încă nu se manifesta în calitate de „clasică" în momentul apariţiei. „Nici chiar marile opere literare ale trecutului nu sunt receptate şi înţelese printr-o putere de mediere ce le-ar fi inerentă", subliniază Jauss (*ibid.*).

Cu toate că se demarchează de Hegel şi Gadamer în privinţa definiţiei clasicului, punându-l aparent în pericol, Jauss propune

un criteriu alternativ de valoare care şi el salvează canonul. Chiar şi negativitatea, revendicată de capodopera modernă, poate fi, retrospectiv, considerată în cadrul operelor devenite clasice drept motivul autentic al valorii lor. Orice operă clasică avea, în realitate, o fisură, cel mai adesea neobservată de contemporani, dar care s-a aflat la originea supravieţuirii sale. Nu te naşti clasic, ci devii, de unde se deduce şi faptul că nu rămâi neapărat clasic, decădere a cărei probabilitate Gadamer căutase să o îndepărteze.

Ultimă pledoarie în favoarea obiectivismului

Chiar şi astăzi, nu toţi sunt dispuşi să admită relativismul judecăţii de gust şi dramatica sa consecinţă – scepticismul privind valoarea literară. Clasicii rămân clasici: de la Kant, Sainte-Beuve şi Gadamer încoace, numeroase au fost încercările, oarecum disperate, de a-i salva cu orice preţ, pentru a evita căderea din subiectivism în relativism, şi din relativism în anarhism. În principiu neîncrezătoare faţă de scepticismul la care au condus hermeneutica deconstructivistă şi teoria literară, filosofia analitică a dat cea din urmă bătălie pentru apărarea canonului. Genette, care o relatează, o judecă sever. Nu doar în materie de cunoaştere şi de morală, ci şi în materie de estetică, filosofii analitici văd un pericol nihilist în relativismul rezultat din subiectivism. Invalidând criteriile obiective, valorile stabile şi discuţia raţională, teoria literară s-a îndepărtat de limbajul obişnuit şi de bunul simţ, care continuă să se comporte ca şi cum operele s-ar face vinovate de judecăţile emise în privinţa lor, în timp ce filosofia analitică încearcă să explice limbajul obişnuit şi bunul simţ.

Monroe Beardsley, care odinioară atacase iluzia intenţională – acesta fiind actul de naştere al teoriei, cel puţin pe pământ american – nu a putut considera judecata de valoare estetică drept o iluzie paralelă. El a încercat să întemeieze, dacă nu un nou obiectivism, cel puţin, după spusele sale, un *instrumentalism* estetic. Pe o altă cale, ajungem tot la definiţia operei ca instrument, sau ca program, ca partitură, căreia îi rămăseseră fidele teoriile moderate ale receptării, în încercarea de a păstra dialectica dintre text şi cititor, dintre constrângere şi libertate: dacă sensul nu se afla integral în operă, şi cum el devenea atunci dificil de susţinut, această poziţie de mijloc, această soluţie de compromis (opera ca instrument, program, partitură) permitea să se afirme că sensul operei nici nu ţinea în totalitate numai de cititor. De asemenea, dacă într-adevăr trebuie să admitem că judecăţile estetice sunt subiective, nu este, oare, legitim să continuăm a spune că opera, ca instrument şi program, nu rămâne indiferentă faţă de ele? La urma urmei, în lipsa operei, n-ar exista nici judecată.

În *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), după ce prezintă cele două teorii adverse – obiectivismul, pe de-o parte, subiectivismul, sau chiar relativismul, pe de cealaltă – Beardsley nu-i dă dreptate nici uneia dintre ele şi propune o a treia cale. El elimină din evaluarea estetică atât raţiunile genetice (originea şi intenţia operei), cât şi pe cele afective (efectul asupra spectatorului sau cititorului), pentru a se întoarce la raţiuni întemeiate pe proprietăţile observabile ale obiectului. Obiectivismul strict se loveşte de evidenţa diversităţii gusturilor, iar subiectivismul radical duce, în caz de dezacord, la incapacitatea de a arbitra între judecăţi contradictorii (de a evalua evaluările). Prins între Scylla şi Charibda, Beardsley îi dă căii de mijloc alese de el numele de teorie *instrumentalistă*. Conform acestei teorii, valoarea estetică depinde de „magnitudinea" experienţei procurate de obiectul estetic, sau, mai exact, de magnitudinea experienţei estetice pe care el are capacitatea să o provoace, din

punctul de vedere a trei criterii principale: *unitatea*, *complexitatea* și *intensitatea* acestei experiențe potențiale (Beardsley, p. 529). Aceste trei calități permit – cel puțin așa susține teza lui Beardsley – întemeierea unei valori estetice intrinsece, adică a unui mijloc rațional de a convinge un alt interpret de eroarea comisă. În caz de dezacord, voi putea explica de ce îmi place sau nu îmi place un obiect estetic, de ce îl prefer sau nu, arătând că sunt motive mai bune de a-ți plăcea sau nu acel lucru, de a-l prefera sau nu. Referirea la unitate, la complexitate și la intensitate ca dimensiuni ale experienței estetice îmi va permite să arăt de ce motivele mele de a-l prefera pe *x* lui *y* sunt mai bune decât motivele de a-l prefera pe *y* lui *x*.

Opera ar conține, așadar, o *capacitate dispozițională* de a procura o experiență, iar unitatea, complexitatea și intensitatea acestei experiențe ar servi la măsurarea valorii operei (*ibid.*, p. 531). Pentru a ieși din dilemele teoriei, soluția o constituie receptarea. Iser voia să salveze textul, Riffaterre voia să salveze stilul, iar Jauss istoria. Asemeni lor, Beardsley recurge la acest remediu ambiguu pentru a surmonta alegerea dintre obiectivism și subiectivism. Între text și cititor, opera-partitură este calea de mijloc. Dar ce este această capacitate latentă a operei? Și cum de ea nu este o proprietate obiectivă a operei? De fapt, cum oare să ne-o închipuim altfel?

Genette, care consideră teoria lui Beardsley incoerentă și doar o baricadă fragilă ridicată în jurul canonului, atrage atenția că, în mod curios, criteriile de valoare reținute de Beardsley se aseamănă celor trei vechi condiții ale frumuseții propuse de Toma de Aquino: *integritas*, *consonantia et claritas* (Genette, p. 94). Pentru el, asemănarea este uimitoare, iar obiectivismul, fie el botezat instrumentalism și deghizat în teorie a receptării, pare definitiv compromis. De altminteri, așa cum Jauss argumenta împotriva lui Gadamer, cele trei criterii comune scolasticii și filosofiei analitice demonstrează permanența

gustului clasic și scot în acest mod la iveală o preferință extra-literară. Opera clasică, în sensul curent, se caracterizează prin *integritas*, *consonatia* și *claritas*, în timp ce unitatea, complexitatea și intensitatea descriu experiența operei clasice. În schimb, opera modernă a contestat unitatea, favorizând organizările fragmentare și destructurate, sau, angajându-se pe un drum diferit, a triumfat asupra complexității, de pildă în operele monocrome sau seriale. Aceste criterii de unitate, de complexitate și de intensitate, care amintesc de „forma organică" mult lăudată de Coleridge și preluată ca program de scriitorii curentului *American Renaissance* în secolul al XIX-lea (Mathiessen, 1941), sunt vizibil conforme cu estetica mișcării *New Criticism*, de la care Beardsley se reclamă. Unul din studiile cele mai cunoscute produse de această școală și semnat de Cleanth Brooks, este intitulat *The Well Wrought Urn* (1947) și compară poezia cu un vas bine lucrat, remarcabil fasonat, stabil, ale cărei paradoxuri și ambiguități își află toate rezolvarea într-o puternică unitate: ceea ce provoacă o experiență măsurabilă prin unitate, complexitate și intensitate, este un vas grecesc și nicidecum un obiect de artă *ready-made* de-al lui Duchamp. Filosoful Nelson Goodman, deja citat cu privire la reabilitarea stilului pe care el a întreprins-o, ajungea la aceleași criterii tradiționale ale gustului, atunci când, căutând în maniera sa proprie să evite subiectivismul, susținea că „trei simptome ale esteticii pot fi densitatea sintactică, densitatea semantică și plenitudinea sintactică" (Goodman, 1976, p. 272). Or, de la modernism la postmodernism, criteriile lui Toma de Aquino și ale lui Coleridge, ale lui Beardsley și Goodman, au fost neîncetat încălcate. În fața alternativei dintre obiectivism (imposibil de susținut astăzi) și relativism (totuși de netolerat, pentru mulți), notabil este faptul că tot partizanii gustului clasic sunt cei ce caută o improbabilă a treia cale, fără a-și da, însă, seama, că prin însuși principiul său, ea exclude arta modernă.

Cele două teze extreme – obiectivism și subiectivism – sunt mai ușor de apărat, chiar dacă nici una, nici cealaltă nu corespund acelui *sensus communis*, care pledează pentru o stabilitate fie și numai relativă a valorilor. Orice compromis, inclusiv cel cu care se mulțumea Kant, se dovedește fragil și destul de ușor de contestat. Iar dacă Genette poate afișa fără ezitare un relativism estetic atât de intransigent, o face pentru că el nu se întreabă niciodată ce raport există între aprecierea individuală și evaluarea colectivă sau socială a artei, de ce anarhia nu rezultă efectiv din subiectivism. Dacă teoria este atât de atrăgătoare, ea este adesea și adevărată, dar niciodată pe deplin, adversarii săi având, totuși, dreptate, iar concilierea celor două adevăruri nu este niciodată confortabilă.

Observatorii ponderați acceptă subiectivismul judecății de gust, dar opun rezistență în fața relativismului valorii ce, teoretic, decurge de aici. În lipsa unor argumente teoretice, ei fac apel la fapte, și anume la judecata posterității ca mărturie în favoarea, dacă nu a obiectivității valorii, cel puțin a legitimității sale empirice. Cu timpul, literatura de bună calitate, se spune, o elimină pe cea de calitate mai slabă . *Est vetus atque probus centum qui perficit annos* („ceea ce a traversat o sută de ani este vechi și serios"), scria Horațiu în scrisoarea sa către Augustus (*Epistulae*, II, I, v. 39), în care îi apăra, totuși, pe moderni împotriva hegemoniei vechilor autori, ironizând această poezie care, ca și vinul, era considerată mai bună odată cu trecerea anilor (*ibid.*, v. 34). Genette, care nu crede nici el în acest argument tradițional, îl caracterizează și îl ridiculizează, în termenii următori:

> Odată epuizate entuziasmul superficial al modei și lipsa momentană a unei înțelegeri din cauza ruperii de obișnuință, operele cu adevărat frumoase [...] ajung, în cele din urmă, să se impună, astfel încât cele care au triumfat în „lupta cu timpul" își dobândesc în urma acestei încercări o etichetă incontestabilă și definitivă de produs de calitate (Genette, p. 128).

Opera care a rezistat trecerii timpului este demnă de a dura, viitorul ei fiind asigurat. Putem fi siguri că timpul va deprecia opera care plăcea publicului facil (operă pe care Jauss o numea de consum sau de divertisment) și, invers, că timpul va aprecia și consacra opera care își descuraja publicul inițial prin dificultatea sa. Reluând exemplele date de Jauss, *Madame Bovary* a detronat, treptat, romanul *Fanny*, care, la o generație distanță, ajunge în purgatoriul, ba chiar în infernul operelor „culinare", de unde numai istoricii (filologii, apoi esteticienii receptării) îl vor mai scoate, pentru a contextualiza capodopera lui Flaubert.

Argumentul unei posterități „reparatoare de nedreptăți", după cum spunea Baudelaire, este, în definitiv, cel pe care îl utilizează și Jauss, odată ce a refuzat conceptul de clasic al lui Gadamer (estetica receptării este, indiscutabil, o istorie a posterității literare), acest argument mulțumindu-i atât pe partizanii clasicismului, cât și pe cei ai modernismului. Din punctul de vedere clasic, timpul debarasează literatura de valorile false și efemere, punând capăt efectelor de modă. Din punctul de vedere modern, dimpotrivă, timpul promovează adevăratele valori, recunoscând treptat niște clasici autentici în operele dificile care inițial nu își găsiseră un public. Nu voi dezvolta, însă, această dialectică binecunoscută de la apariția ei în secolul al XIX-lea reprezentând doctrina „romantismului clasicilor": clasicii au fost, la vremea lor, romantici; iar romanticii vor fi clasicii de mâine. Această dialectică a fost schițată de Stendhal în *Racine și Shakespeare* (1823) și reluată, într-un sens militant, de către mișcările de avangardă,

ajungându-se chiar să se considere semn rău ca o operă să obțină un succes imediat, să placă primului său public (Compagnon, 1989, p. 54-55). Proust afirmă că o operă își creează ea însăși posteritatea, dar mai constată și faptul că o operă o detronează pe alta. În tradiția noului, argumentul posterității este, din păcate, unul cu două tăișuri.

În opinia lui Theodor Adorno, o operă devine clasică odată ce primele sale efecte s-au deteriorat sau au fost depășite, și, mai ales, parodiate (Adorno, p. 250). Conform acestui raționament, publicul inițial se înșeală, deci, întotdeauna: opera îi place, dar din motive greșite. Numai trecerea timpului scoate la lumină motivele bune, care, încă neconștientizate, acționau deja în cadrul alegerilor făcute de publicul inițial, chiar dacă acesta nu înțelegea cauza acelor efecte. Adorno, spre deosebire de Gadamer, nu mai urmărește justificarea tradiției clasice, ci explicarea modernității prin dinamica negativității sau a defamiliarizării: inovația precedentă, sugerează el, nu este niciodată înțeleasă decât ulterior, la lumina inovației următoare. Reculul oferit de timp debarasează opera de cadrul său contemporan și de efectele primare ce nu-i permiteau să fie citită așa cum se prezintă ea în sine. *În căutarea timpului pierdut*, receptată, mai întâi, în lumina biografiei autorului ei, a snobismului său, a afecțiunii astmatice, a homosexualității sale, conform unei iluzii (intenționale și genetice) care-i interzicea o evaluare lucidă a valorii, își găsește, în cele din urmă, cititori lipsiți de prejudecăți, sau, mai degrabă, cititori cu prejudecăți diferite, mai puțin străine de romanul în cauză. Aceasta pentru că asimilarea operei lui Proust, succesul său crescând, i-a făcut să devină favorabili romanului, sau chiar dependenți de el pentru a citi tot restul literaturii. După Renoir, spunea Proust, toate femeile devin aidoma personajelor lui Renoir; după Proust, dragostea Doamnei de Sévigné pentru fiica sa este interpretată ca o iubire de-a lui Swann. Astfel, valorizarea unei opere, odată

inițiată, are toate șansele să se accelereze, întrucât ea face din operă un criteriu de valorizare a literaturii: succesul îi confirmă așadar succesul.

Reculul prilejuit de trecerea timpului este în general considerat o condiție favorabilă recunoașterii adevăratelor valori. Un altfel de recul propice selectării valorilor poate fi, însă, oferit și de distanța geografică, sau de exterioritatea față de un spațiu național, o operă fiind adeseori citită cu mai multă subtilitate, sau cu mai puțină obtuzitate, în afara frontierelor, departe de locul său de apariție. Așa s-a întâmplat cu Proust în Germania, în Marea Britanie sau în Statele Unite, unde el a fost mult mai devreme și mult mai bine citit. Termenii de comparație sunt trei țări străine, cu o mai mare deschidere și un mai mare spirit de toleranță, cu prejudecăți diferite și, fără îndoială, mai puțin apăsătoare.

Argumentul posterității, sau cel al exteriorității sunt de natură să ne liniștească: timpul, distanța efectuează o triere; prin urmare, să le acordăm încredere. Totuși, nimic nu garantează că valorizarea unei opere este definitivă, că aprecierea de care se bucură nu este ea însăși o chestiune de modă. Într-adevăr, *Phedra* lui Racine a luat de multe secole locul piesei lui Pradon. Abaterea pare stabilă, dar este ea, oare, și definitivă? În ciuda unei probabilități tot mai reduse – din moment ce s-a creat o posteritate a operei –, nimic nu ne împiedică să ne imaginăm că *Phedra* lui Pradon își va detrona, într-o bună zi, rivala. Reîntoarcerea unei opere în cadrul canonului, sau accederea în acest cadru prin părăsirea legendarului purgatoriu, nu-i oferă acesteia nici o garanție de durată eternă. Potrivit lui Goodman, „o operă poate fi, rând pe rând, jignitoare, fascinantă, plăcută și plicticoasă" (Goodman, 1976, p. 259). Plictisul pândește mai întotdeauna capodoperele banalizate de receptarea lor. Atunci, singurele capodopere sunt textele care nu vor stârni niciodată

plictisul, cum sunt – ne spune Sainte-Beuve – piesele lui Molière.

Istoria artei din ultimele decenii a cunoscut o dezvoltare considerabilă a uneia dintre ramurile sale, preocupată de destinului operelor – este vorba de *istoria gustului*. Neliniştitoarea premisă a acesteia a fost formulată de Francis Haskell, reprezentantul său de frunte, în următorii termeni: „Ni se spune că timpul este supremul arbitru. Iată o afirmaţie imposibil de confirmat sau de negat [...]. De asemenea, nu este sigur nici că un artist salvat de la uitare nu va putea fi din nou dat uitării"(Haskell, p. 10-11). Istoria gustului studiază circulaţia operelor, formarea marilor colecţii, constituirea muzeelor şi piaţa obiectelor de artă. Asemenea anchete ar fi binevenite în materie de literatură, însă enigmele vor persista. Un adevărat clasic înseamnă, oare, o operă care nu devine plictisitoare pentru nici o generaţie? Nu există nici un alt argument în favoarea canonului decât autoritatea experţilor?

Pledoarie pentru un relativism temperat

Împotriva dogmatismului neoclasic, modernii au insistat asupra relativismului valorii literare: operele intră şi ies din canon în funcţie de variaţiile gustului, a cărui fluctuaţie nu este guvernată de nimic raţional. Am putea cita numeroase exemple de opere readuse la lumină în ultimii cincizeci de ani, cum sunt poezia barocă, romanul secolului al XVIII-lea, scrierile lui Maurice Scève, sau cele ale Marchizului de Sade. Instabilitatea gustului este de o evidenţă deranjantă pentru toţi cei care ar dori să se bazeze pe nişte standarde imuabile de excelenţă. Canonul literar depinde de o decizie de tip comunitar privind ceea ce contează în literatură, *hic et nunc*, iar această decizie este o *self-fulfilling prophecy*, cum se spune în engleză – un enunţ a cărui

enunţare creşte şansele de adevăr ale enunţului –, sau o decizie a cărei aplicare nu poate decât să confirme că ea este bine întemeiată, din moment ce îşi este propriul său criteriu. Timpul este de partea canonului, cu excepţia cazurilor de refuzuri violente, antiautoritare, cum s-au mai văzut deja, acestea antrenând respingerea valorilor celor mai bine statornicite. Este imposibil de mers dincolo de această constatare: îmi place (o operă) pentru că aşa mi s-a spus.

Alternativa la care ne conduce conflictul dintre teorie şi bunul simţ nu este, însă, din nou, una prea rigidă? Ori există un canon legitim, cuprinzând o listă imuabilă şi o ordine de neclintit, ori totul este arbitrar. Canonul nu este fix, dar nici nu este aleatoriu şi, mai ales, el nu e în permanenţă mobil. El este un clasament relativ stabil, iar, dacă clasicii se schimbă, acest lucru se petrece în zona de margine, printr-un joc analizabil între centru şi periferie. Există intrări şi ieşiri, dar ele nu sunt chiar atât de numeroase, şi nici complet imprevizibile. Este adevărat că sfârşitul de veac XX constituie o epocă liberală, în care totul poate fi reevaluat (inclusiv *design*-ul, sau absenţa de *design* din anii '50), numai că bursa valorilor literare nu se pretează la jocuri acrobatice. Marx formula enigma astfel: „Dificultatea nu constă în a înţelege că arta greacă şi epopeea sunt legate de anumite forme ale dezvoltării sociale. Dificultatea este următoarea: ele ne provoacă încă o bucurie estetică, şi, în anumite privinţe, ne slujesc drept normă, ne sunt un model inaccesibil" (citat de Schlanger, p. 106). Capodoperele uimesc prin aceea că ele durează, că ele continuă să fie pertinente pentru noi, departe de contextul lor original. Teoria, deşi denunţă iluzia valorii, nu a detronat canonul. Dimpotrivă, chiar: ea l-a consolidat incitând la o relectură a aceloraşi texte, dar din alte motive, motive noi, presupuse a fi mai temeinice.

Este, fără îndoială, imposibil de identificat o raţionalitate a ierarhiilor estetice, dar acest lucru nu interzice studiul raţional al

mişcării acestor valori, ca în estetica gustului sau estetica receptării practice. Imposibilitatea de a ne justifica rațional preferințele, ca şi de a analiza ceea ce ne permite să recunoaştem instantaneu un chip sau un stil – *Individuum est ineffabile* –, nu exclude constatarea empirică a unor consensuri rezultate din cultură, modă sau altceva. Diversitatea dezordonată a valorilor nu este o consecință necesară şi inevitabilă a relativismului judecății şi tocmai acest lucru face interesante următoarele întrebări: cum ajung să se întâlnească marile spirite? Cum se ajunge la nişte consensuri parțiale între autoritățile însărcinate cu supravegherea literaturii? Aceste consensuri, ca şi limba, ca şi stilul, se stabilesc prin fuzionarea preferințelor individuale, pentru ca, mai apoi, ele să devină norme prin mijlocirea unor instituții – şcoală, edituri, piață. Cu toate acestea, aşa cum reaminteşte Goodman, „operele de artă nu sunt nişte cai de curse, scopul principal nu este desemnarea unui câştigător" (Goodman, 1976, p. 261-262). Valoarea literară nu poate fi fundamentată teoretic, acest lucru fiind, însă, un neajuns al teoriei, şi nu unul al literaturii.

CONCLUZIE

Aventura teoretică

Intenția mea era de a reflecta asupra conceptelor fundamentale ale literaturii, asupra elementelor sale prime, adică, asupra premiselor oricărui discurs despre literatură, sau ale oricărei cercetări literare, și, în același timp, asupra ipotezelor – uneori explicite, dar, cel mai adesea, implicite – pe care le emitem deîndată ce vorbim despre un poem, despre un roman, sau despre orice fel de carte, atât între specialiști, cât și în calitate de amatori. Teoriei literaturii îi revine sarcina de a aduce la lumină toate aceste ipoteze obișnuite, pentru a ști mai bine ce facem atunci când le emitem.

Nu este, nici pe departe, vorba de a furniza niște rețete, tehnici sau metode, ori vreo panoplie de instrumente aplicabile textelor, și nici de a intimida cititorul printr-un lexic complicat de neologisme și un jargon abstract, ci de a proceda în mod analitic, pornind de la ideile simple, dar confuze, pe care fiecare le are despre literatură. Teoria urmărește, de fapt, victoria asupra bunului simț. Ea îl contestă, îl critică, îl condamnă, așa cum procedează cu o serie întreagă de iluzii – autorul, lumea, cititorul, stilul, istoria, valoarea –, de care i se pare indispensabil să se elibereze pentru a se putea vorbi de literatură. Rezistența opusă de bunul simț este, însă, inimaginabilă. După cum remarca Paul de Man, teoria și rezistența opusă ei nu pot fi concepute separat; în lipsa rezistenței care se opune teoriei, aceasta din urmă nu ar mai merita efortul, așa cum pentru Mallarmé poezia nu și-ar mai avea rostul, în clipa când Cartea ar fi posibilă. Cu toate acestea, bunul simț nu se dă niciodată bătut,

iar teoreticienii devin şi mai înverşunaţi. Nereuşind să le vină de hac odată pentru totdeauna duşmanilor lor, teoreticienii se împotmolesc. Am putut constata acest lucru de fiecare dată când, pentru a reduce definitiv la tăcere un monstru ubicuu şi îndârjit, teoreticienii ajung să susţină paradoxuri precum moartea autorului, sau indiferenţa literaturii faţă de real. Îndemnată de demonul său, teoria îşi compromite şansele de victorie, pentru că literaţii n-au nici o tragere de inimă să nuanţeze un argument atunci când el poate fi dus până la oximoron. Iar în acel moment bunul simţ se trezeşte.

Am încercat să descriu perpetuul antagonism dintre teorie şi bun simţ, duelul lor pe terenul elementelor primare ale literaturii. Ofensiva condusă de teorie contra bunului simţ i se întoarce împotrivă; teoria eşuează în încercarea de a trece de la critică la ştiinţă, precum şi în aceea de a-i substitui bunului simţ nişte concepte pozitive, mai ales că, în lupta cu această hidră, diversele teorii proliferează şi se înfruntă între ele, riscând astfel să piardă din vedere însăşi literatura. Cum se spune în engleză, teoria *paints itself into a corner*, adică e prinsă în propriile capcane întinse bunului simţ, se împiedică în aporiile pe care ea însăşi le-a provocat, iar lupta este luată mereu de la început. Din această confruntare, numai un soi de Hercule, cu o forţă a ironiei nemaiîntâlnită, ar mai putea ieşi învingător.

Teorie sau ficţiune

Atitudinea literaţilor faţă de teorie aminteşte de doctrina dublului adevăr din teologia catolică. Pentru adepţii săi, teoria este în acelaşi timp obiectul unei credinţe şi cel al unei retractări: ei cred, dar nu se vor comporta totuşi ca şi cum ar crede cu adevărat. Da, autorul a murit, literatura nu are nimic de-a face cu lumea exterioară, sinonimia nu există nici ea, toate

interpretările sunt valabile, canonul este lipsit de legitimitate, numai că oamenii continuă să citească biografii ale scriitorilor, ajung să se identifice cu eroii de roman, merg cu mare curiozitate pe urmele lui Raskolnikov pe străzile din Sankt-Petersburg, le place mai degarbă *Madame Bovary* decât *Fanny*, iar Barthes se cufunda într-o savuroasă lectură a *Contelui de Monte Cristo*, înainte de a adormi. Iată, aşadar, de ce teoria nu poate avea câştig de cauză. Ea nu este în măsură să elimine eul cititor. Există un adevăr al teoriei, care-i conferă acesteia un aer atrăgător, numai că ea nu deţine deplinul adevăr, realitatea literaturii neputând fi supusă în întregime teoretizării. În cazul cel mai bun, fideismul meu teoretic nu-mi afectează decât pe jumătate bunul simţ, aşa cum se întâmplă cu acei catolici care, atunci când nu le sunt pe plac, se fac că nu observă sfaturile Papei referitoare la sexualitate.

Astfel, teoria literară, seamănă, în multe privinţe, cu o ficţiune. Nu credem în ea într-un chip pozitiv, ci negativ, ca şi în cazul iluziei poetice, cum spune Coleridge. Prin urmare, mi se va reproşa, poate, faptul că iau teoria literară mult prea în serios, interpretând-o într-un mod prea literal. Moartea autorului? Este doar o metaforă, ale cărei efecte au fost, dealtfel, stimulante. Luarea ei *ad literam* şi împingerea la limită a raţionamentelor, evocând cazul mitului maimuţei dactilografe, înseamnă să dăm dovadă de o extravagantă miopie sau de o stranie surditate poetică, ca şi cum, într-o scrisoare de dragoste, ne-am opri la greşelile de limbă. Efectul de real? Este doar o graţioasă fabulă, sau un haiku, fiindcă îi lipseşte morala. A crezut, oare, cineva vreodată că teoria trebuie studiată cu lupa? Nefiind aplicabilă, ea nu este, deci, „falsificabilă" şi trebuie ea însăşi privită ca literatură. Nu trebuie să i se ceară socoteală în privinţa fundamentelor sale epistemologice şi nici cu privire la consecinţele sale logice. Din acest punct de vedere, nu există vreo diferenţă între un eseu de teorie literară şi o ficţiune de-a

lui Borges sau o nuvelă de Henry James, precum „Lecția maestrului" sau „Imaginea de pe covor", povestiri al căror sens e nelămurit.

Aş fi aproape de acord cu toate aceste puncte: teoria este ca şi scrierile science-fiction, în care ne place tocmai ficțiunea, dar, cel puțin pentru o vreme, ea va fi avut ambiția de a deveni o ştiință. Accept să o citesc ca pe un roman, în ciuda intențiilor avute de autorii săi şi conform „tehnicii anacronismului deliberat şi a atribuirilor greşite" pe care Borges o recomanda în „Pierre Ménard, autor a lui Don Quijote". Dar, dacă tot e să citim romane, de ce să nu preferăm chiar acele scrieri despre care nu trebuie să ne prefacem că ar fi romane? Ambiția teoretică merită mai mult decât această apărare dezinvoltă care pierde din vedere esențialul: teoria trebuie, deci, luată în serios şi evaluată conform propriului său proiect.

Teorie şi „bathmologie"

Cu siguranță că îmi va fi adresată şi o a doua obiecție: întrucât în cadrul acestor confruntări dintre teorie şi bunul simț pe care le-am prezentat fiecare etapă s-a încheiat printr-o aporie teoretică, pare să fi triumfat bunul simț – „Opinia publică, Spiritul majoritar, Consensul mic-burghez, Vocea Naturii, Violența Prejudecății", după cum spunea Barthes, adică, pe scurt, *Oroarea* (Barthes, 1975, p. 51). Concluzia mea ar reprezenta un regres, sau chiar o recesiune, iar cel ce îşi reciteşte cu o atenție intransigentă maeştrii din adolescență va fi probabil considerat un renegat. Nu ar fi pentru prima dată când se întâmplă astfel: *Cea de-a Treia Republică a Literelor*, *Cele cinci paradoxuri ale modernității* prilejuiseră deja critici de acest gen, venite din partea unor cititori fără îndoială puțin familiarizați cu Pascal ori cu Barthes. *Cugetările* numeau „gradație" revenirea

asupra propriei esențe pe care reflecția o întreprinde pe măsură ce îşi aprofundează obiectul, iar Pascal nu îi vedea deloc cu ochi răi pe savanții ce regăseau opinia curentă: „grație gândirii din urmă", nu mai era vorba de aceeaşi opinie, întrucât ea era motivată de „rațiunea efectelor". Această „continuă răsturnare dinspre pro spre contra", această neîncetată confruntare dintre *doxa* şi paradox Barthes o numea *bathmologie* (*ibid.*, p. 71) şi o compara, pe urmele lui Vico, cu o spirală şi nicidecum cu un cerc închis (*ibid.*, p. 92), astfel încât „gândirea din urmă" poate semăna cu ideea preconcepută, fără însă a-i fi identică din moment ce ea a parcurs teoria: ea este, deci, o idee de treaptă superioară.

Dacă soluțiile propuse de teorie eşuează, ele au totuşi avantajul de a bulversa ideile preconcepute, de a zdruncina buna conştiință sau rea-credința interpretării: acesta este chiar interesul principal al teoriei; pertinența sa se manifestă în acest mod de a veni în întâmpinarea intuiției. Din procesul intentat autorului, referinței, obiectivității, textului, canonului rezultă o luciditate critică reînnoită. Efortul teoretic nu este deloc zadarnic, în măsura în care el rămâne ataşat ipotezelor, dar certitudinile teoretice sunt la fel de maniheiste ca şi cele pe care teoria trebuia să le elimine. Caracterului sec al structuralismului aplicat, caracterului glacial al semiologiei scientiste, felului plicticos în care sunt alcătuite taxinomiile naratologice, Barthes le opunea de timpuriu plăcerea „activității structuraliste" şi fericirea „aventurii semiologice". Teoriei ca scolastică îi prefer, ca şi el, aventura teoretică: capturii, ca şi Montaigne, îi prefer vânătoarea. „Nu faceți ce spun eu, faceți ce fac eu": aceasta este, după părerea mea, lecția ironică oferită de Barthes, care nu a încetat niciodată să exploreze căi noi. De aceea, această carte nu conduce la o deziluzionare privind teoria, ci la o îndoială asupra ei, la vigilența critică, ceea ce nu înseamnă acelaşi lucru. Singura teorie consecventă este aceea care acceptă să se

chestioneze pe sine, să își conteste propriul discurs. Barthes numea mica sa lucrare intitulată *Roland Barthes* „cartea rezistenței mele față de propriile idei" (*ibid.*, p. 123). Teoria este făcută pentru a fi parcursă, pentru a ne întoarce mai apoi de pe tărâmul său, pentru a lua distanță și nu pentru a da înapoi.

Plasând teoria în confruntare directă cu bunul simț, această meditație asupra primelor elemente ale literaturii nu a oferit nici o istorie a criticii sau a doctrinelor literare. Dacă nu m-aș fi temut de cuvintele mari, aș fi putut-o numi *epistemologie*. Critică a criticii, sau teorie a teoriei, această reflecție solicită din partea cititorului o conștiință teoretică și o *predispoziție critică*. În loc să-i rezolve cititorului dificultățile, ori să-i elimine din cale capcanele, ea a supus atenției niște cazuri de conștiință. Aporia din finalul fiecărui capitol nu are nimic îngrijorător: nici soluția bunului simț și nici aceea a teoriei nu este validă, sau validă de una singură. Putem să nu dăm dreptate nici uneia, numai că ele nu se anulează, pentru că adevăr există, totuși, de ambele părți. Asemeni lui Gargantua care nu știe dacă trebuie să râdă sau să plângă atunci când i se naște un fiu dar îi moare soția, suntem și noi condamnați la perplexitate. Între cele două soluții nu există cale de mijloc, întrucât încercările de compromis nu rezistă nici în fața bunului simț, nici în fața teoriei, ambele poziții fiind în mod logic mai puternice prin situarea lor la extreme. Deși amator de dileme de ordin teoretic, Blanchot recunoștea el însuși că literatura este o concesie: Orfeu este sfâșiat între imboldul de a o salva pe Euridice și tentația de a o privi, între dragoste și dorință. El cedează dorinței, iar ființa iubită se stinge pentru totdeauna; a o scoate pe Euridice la lumină, ar însemna, însă, a renunța la dorință – în chip asemănător, literatura, în opinia lui Blanchot, trădează absolutul inspirației. O ușă trebuie să fie ori deschisă, ori închisă. Cele mai multe uși sunt, însă, întredeschise sau doar pe jumătate închise.

Teorie și perplexitate

Au fost examinate șapte noțiuni sau concepte literare: *literatura*, *autorul*, *lumea*, *cititorul*, *stilul*, *istoria* și *valoarea*. Ar putea fi suficient pentru o vedere de ansamblu asupra acestor problematici. Ce am lăsat, totuși, de-o parte? Ce dificultăți nu au fost abordate? Probabil că genul, cu toate că el a fost evocat pe scurt, ca model de receptare. Sau, poate, raporturile studiului literar cu celelalte discipline: biografie, psihologie, sociologie, filosofie, arte vizuale, pe care, în urmă cu cincizeci de ani, Wellek și Warren le caracterizau ca fiind diversele abordări extrinseci literaturii. Am lăsat, poate, de-o parte psihanaliza, marxismul, feminismul și culturalismul, dacă e să ne luăm după lista paradigmelor mai moderne care, conform popularei introduceri făcute de Terry Eagleton, de pildă, definesc astăzi teoria literară în lumea anglo-americană.

Îmi imaginez că mi se va adresa și o ultimă obiecție. Se va spune că, reflectând asupra teoriei, reinserând-o în propriul său context, istoricizând-o uneori, m-am interesat de trecut, pe câtă vreme teoria merge numai înainte. Vorbind în fața unor studenți, dramatizând pentru ei conflictele dintre teorie și bunul simț, am avut impresia că mă transform în monument istoric. De ce ancheta să nu fie continuată până în zilele noastre, făcând-o astfel să fie mai actuală? Poate că după 1975 nu s-a mai publicat nimic interesant. Sau poate că eu nu am mai citit nimic după această dată. De vină e poate faptul că eu însumi am început să scriu. Toate aceste răspunsuri aproximative și întrucâtva înșelătoare sunt egale ca valoare.

Încă o dată fie spus: trebuia trezită vigilența cititorului, trebuiau puse sub semnul întrebării certitudinile sale, zdruncinată inocența sau amorțeala sa; cititorul trebuia scos din naivitatea sa oferindu-i-se rudimentele unei conștiințe teoretice privind literatura. Iată care au fost scopurile acestei cărți. Pentru

chestioneze pe sine, să își conteste propriul discurs. Barthes numea mica sa lucrare intitulată *Roland Barthes* „cartea rezistenței mele față de propriile idei" (*ibid.*, p. 123). Teoria este făcută pentru a fi parcursă, pentru a ne întoarce mai apoi de pe tărâmul său, pentru a lua distanță și nu pentru a da înapoi.

Plasând teoria în confruntare directă cu bunul simț, această meditație asupra primelor elemente ale literaturii nu a oferit nici o istorie a criticii sau a doctrinelor literare. Dacă nu m-aș fi temut de cuvintele mari, aș fi putut-o numi *epistemologie*. Critică a criticii, sau teorie a teoriei, această reflecție solicită din partea cititorului o conștiință teoretică și o *predispoziție critică*. În loc să-i rezolve cititorului dificultățile, ori să-i elimine din cale capcanele, ea a supus atenției niște cazuri de conștiință. Aporia din finalul fiecărui capitol nu are nimic îngrijorător: nici soluția bunului simț și nici aceea a teoriei nu este validă, sau validă de una singură. Putem să nu dăm dreptate nici uneia, numai că ele nu se anulează, pentru că adevăr există, totuși, de ambele părți. Asemeni lui Gargantua care nu știe dacă trebuie să râdă sau să plângă atunci când i se naște un fiu dar îi moare soția, suntem și noi condamnați la perplexitate. Între cele două soluții nu există cale de mijloc, întrucât încercările de compromis nu rezistă nici în fața bunului simț, nici în fața teoriei, ambele poziții fiind în mod logic mai puternice prin situarea lor la extreme. Deși amator de dileme de ordin teoretic, Blanchot recunoștea el însuși că literatura este o concesie: Orfeu este sfâșiat între imboldul de a o salva pe Euridice și tentația de a o privi, între dragoste și dorință. El cedează dorinței, iar ființa iubită se stinge pentru totdeauna; a o scoate pe Euridice la lumină, ar însemna, însă, a renunța la dorință – în chip asemănător, literatura, în opinia lui Blanchot, trădează absolutul inspirației. O ușă trebuie să fie ori deschisă, ori închisă. Cele mai multe uși sunt, însă, întredeschise sau doar pe jumătate închise.

Au fost examinate șapte noțiuni sau concepte literare: *literatura*, *autorul*, *lumea*, *cititorul*, *stilul*, *istoria* și *valoarea*. Ar putea fi suficient pentru o vedere de ansamblu asupra acestor problematici. Ce am lăsat, totuși, de-o parte? Ce dificultăți nu au fost abordate? Probabil că genul, cu toate că el a fost evocat pe scurt, ca model de receptare. Sau, poate, raporturile studiului literar cu celelalte discipline: biografie, psihologie, sociologie, filosofie, arte vizuale, pe care, în urmă cu cincizeci de ani, Wellek și Warren le caracterizau ca fiind diversele abordări extrinseci literaturii. Am lăsat, poate, de-o parte psihanaliza, marxismul, feminismul și culturalismul, dacă e să ne luăm după lista paradigmelor mai moderne care, conform popularei introduceri făcute de Terry Eagleton, de pildă, definesc astăzi teoria literară în lumea anglo-americană.

Îmi imaginez că mi se va adresa și o ultimă obiecție. Se va spune că, reflectând asupra teoriei, reinserând-o în propriul său context, istoricizând-o uneori, m-am interesat de trecut, pe câtă vreme teoria merge numai înainte. Vorbind în fața unor studenți, dramatizând pentru ei conflictele dintre teorie și bunul simț, am avut impresia că mă transform în monument istoric. De ce ancheta să nu fie continuată până în zilele noastre, făcând-o astfel să fie mai actuală? Poate că după 1975 nu s-a mai publicat nimic interesant. Sau poate că eu nu am mai citit nimic după această dată. De vină e poate faptul că eu însumi am început să scriu. Toate aceste răspunsuri aproximative și întrucâtva înșelătoare sunt egale ca valoare.

Încă o dată fie spus: trebuia trezită vigilența cititorului, trebuiau puse sub semnul întrebării certitudinile sale, zdruncinată inocența sau amorțeala sa; cititorul trebuia scos din naivitatea sa oferindu-i-se rudimentele unei conștiințe teoretice privind literatura. Iată care au fost scopurile acestei cărți. Pentru

că este imposibil să nu faci alegeri, teoria literaturii, ca orice epistemologie, este o școală a relativismului, și nu una a pluralismului. În studiul literaturii partizanatul, alegerea unei căi sunt indispensabile, pentru că metodele nu pot fi însumate, iar eclectismul nu duce nicăieri. *Predispoziția critică*, cunoașterea ipotezelor problematice care guvernează demersurile noastre sunt, deci, vitale.

Am reușit, oare, să demitizez teoria? Să evit a face din ea o metafizică negativă ca și o pedagogie de sprijin? Criticarea criticii, judecarea cercetării literare înseamnă să evaluezi gradul lor de adecvare, coerența, bogăția și complexitatea lor. Fără îndoială că toate aceste criterii nu rezistă decapajului operat de teorie, dar rămân, totuși, cele mai puțin discutabile. Ca și democrația, critica criticii este cel mai puțin rău dintre toate regimurile, iar dacă nu știm care ar fi cel mai bun, nu ne îndoim de faptul că restul sunt mai rele. Așadar, nu am pledat pentru vreuna sau alta dintre teorii, nici în favoarea bunului simț, ci pentru critica tuturor teoriilor, inclusiv aceea a bunului simț. Perplexitatea este singura morală literară.

Mulțumiri

În urmă cu câțiva ani, aflat la Universitatea Columbia din New-York, îmi intitulasem seminarul „Some Puzzles for Theory" („Câteva piese de puzzle pentru teorie"). În jurul unei mese, recitisem cu toții câteva texte fundamentale ale teoriei literare, texte considerate solide, și pe care nu mai era nevoie să ne mai străduim a le mai evalua. Mai târziu, la Sorbona, i-am consacrat teoriei literaturii un curs. Într-un amfiteatru plin de această dată, trebuia să susțin un discurs magistral, fără a renunța la demersul aporiei. Rezultatul său este chiar această carte, mulțumindu-le aici studenților care au făcut-o posibilă.

De la publicarea lucrării *Cea de-a Treia Republică a Literelor* în 1983, mi s-a reproșat adesea că am pus capăt anchetei chiar în momentul când ea devenea interesantă: era așteptat sfârșitul relatării mele, respectiv o a Patra sau a Cincea Republică a Literelor. Cum să redau momentul în care istoria literară i-a cedat teoriei literare ștafeta, și episoadele următoare, fără ca propria mea istorie intelectuală să intervină? Pentru a frânge firul doctrinei și a le restitui controverselor tăișul lor, am ales forma unei alte cărți, *Cele cinci paradoxuri ale modernității* (1989), a cărei continuare o constituie prezenta lucrare. Îi sunt recunoscător lui Jean-Luc Giribone, care m-a îndemnat să o scriu, precum și lui Marc Escola, Andre Guyaux, Patriziei Lombardo și Sylviei Thorel-Cailleteau, care au recitit-o.

SUMAR